

## MISIR, ETRÜSK, ROMA: PİRANESİ VE BİR ON SEKİZİNCİ YÜZYIL TARTIŞMASI

Fatma İpek EK ve Deniz ŞENGEL

**Alındı:** 9.01.2007; **Son Metin:** 26.02.2008

**Anahtar Sözcükler:** Giovanni Battista Piranesi; Roma mimarlığı; Etrüsk mimarlığı; Mısır mimarlığı; on sekizinci yüzyıl köken tartışmaları; oryantalizm; harita bilim; kozmografya.

1. Bu makalenin erken biçimi, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsünde (İYTE) hazırlanan *"The Archaeological Sublime: History and Architecture in Piranesi's Drawings"* ('Aşkın Arkeoloji: Piranesi'nin Desenlerinde Tarih ve Mimarlık') başlıklı yüksek lisans tezinin 4. ve 5. bölümlerinde bulunmaktadır (Ek, 2006, 78-87, 92-116). Makalenin yazılmasını mümkün kılan araştırma 2005-2006 akademik yılında İYTE Bilimsel Araştırma Fonu tarafından 2005 İYTE 11 koduyla desteklenmiştir.

2. Örneğin Spiro Kostof tartışmayı bütünüyle bu çerçevede ele alarak 'Yunan Roma'ya Karşı' başlığı altında özetlemektedir. Kostof, övgü için Yunan'ı seçenlerin, 'klasik' terimi altında bütünleşmiş bulunan tarz ve üslupları parçaladığını belirtmektedir (1995, 559-62). Kostof'un tezinin tamamlanması gereken yönü, parçalanmanın sorumluluğunun yalnızca Winckelmann gibi Yunan'ı övenlere ait olmadığı, aşağıda görüleceği üzere, Piranesi gibi 'Romacıların' da bunda hatırı sayılır katkısı bulunduğudur.

### SORUN: ROMA MİMARLIĞININ KAYNAKLARI VE MİMARİDE ÜSLUPLAR TARİHİ

On sekizinci yüzyılın mimarlık ortamında tüm Batı Avrupa'yı içine alan bir tartışma Roma mimarlığının kaynaklarını ilgilendiriyordu (1). Giovanni Battista Piranesi'den (1720-1778) Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) ve Julien-David Le Roy'ya (1724-1803) Batı Avrupa'nın önde gelen mimar ve kuramcılar bu tartışma ve polemiklerin içerisinde yer alıyordu. Konu, çoğunlukla Roma mimarlığının kaynakları etrafında odaklanıyor, fakat zaman zaman, Winckelmann'ın önderliğinde bir Yunan-Roma çekişmesine de dönüşebiliyordu (2).

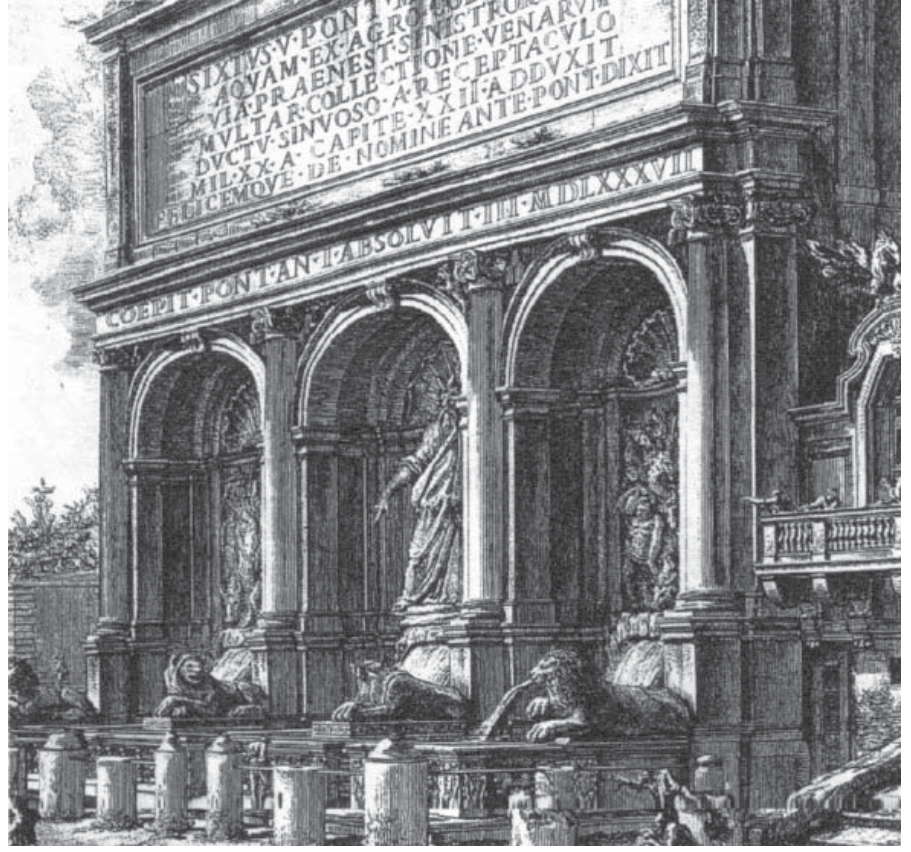
Tartışmanın bağlamında en şiddetli polemiklere girmiş olan Piranesi, pozisyonunu, "Roma medeniyet, sanat ve mimarisi bütünüyle Yunan medeniyetinden türememiştir; az miktarda Yunan etkileri görülmele birlikte temelinde öncelikle Etrüsk'e, daha öteye gidildiğinde ise Arkaik Mısır'a dayanmaktadır" şeklinde ifade ediyordu (*Osservazioni*, 87-88). Piranesi'nin karşısında, yaklaşık iki bin yıllık bir geleneğe sırtlarını dayamış halde, Roma mimarisinin kaynağını Yunan'dan aldığını savunanlar vardı. Bu isimlerin en önemlilerinden biri olan ve Yunan'ı yeniden diriltip Neoklasisizmin yükselişini hızlandıran Winckelmann, Roma ve tüm Avrupa mimarlığının kökenini Yunan'a bağlıyor ve örnek olarak Güney İtalya'da, Salerno yakınlarında henüz ortaya çıkarılmış olan Paestum tapınaklarını gösteriyordu. Ona göre Paestum Yunan tarzındaydı çünkü estetik bağlamda 'soyluluk' etkisi uyandırıyor (1764, 138): 1755'de yayımlanan *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildbauer-Kunst* (Resim ve Heykelde Yunan Eserlerinin Taklidi Üzerine Düşünceler) adlı çalışmasında Winckelmann, Yunan'ı "edle Einfalt und stille Grösse" (asil sadelik ve sessiz ihtişam) sözleriyle tanımlarken (24), Yunan mimarlığını kopyalayan Roma'nun, bu mimariye özgü 'güzellik' değerlerini düşürdüğünü iddia ediyordu. Kitabın 1765 basımında bu görüşü daha da geliştiriyordu: "Yunan eserlerinin en son

2. Bu yazı yazarın 1999'dan beri eylem araştırmacısı olarak çalıştığı ve/veya yürüttüğü projelerden edindiği kazanım ve bilgi birikimine dayanarak üretilmiştir.

ve en belirgin özelliği, figürlerindeki çekişme ve ihtirasın altında yatan asil sadelik ve dingin ihtişamdır" (30). "Öyle görünüyor ki yalnızca Yunanlılar, bir çömlükçünün çömlüğü şekillendirdiği doğallıkla, güzelliğe şekil vermişlerdir" (264). Winckelmann, Yunan'ın estetik önceliğini doğaya yakınlığında konumlandırıyor, doğaya yakınlığı ise 'ilk' olma özelliğini belirliyordu: Tarihte önce gelen, doğaya daha yakındı; doğaya daha yakın olan daha güzeldi; Yunan, Roma'dan önce geliyordu.

Bir diğer önemli isim, Marc-Antoine Laugier (1711-1769), *Essai sur l'Architecture*'ünde (Mimarlık Üzerine Deneme, 1753) Yunan mimarlığı savunmasını yine bu uygarlığın zamansal önceliğine, Vitruvius'un ilk konut olarak tanımladığı ve doğanın işlevselliğini taklit eden 'ilk kulübe'ye dayandırıyor; zaman içinde önce geldikleri için bu kulübeyi Yunanlıların geliştirdiğini yazıyordu (*De arch.*, Book II: I C.; Laugier, 1966, 2; Rykwert, 1993, 43-44, 46-47; Wilton-Ely, 1993, 36). Diğerlerinden farklı olarak Le Roy ise, 1758'de yayımladığı *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (Yunanistan'ın En Güzel Anıtlarının Harabeleri) adlı eserinde, Yunanlıların anıtsal mimarlığı Mısırlılardan miras aldığını savunuyor ve anıtsal mimarlığın kökenini Mısır'a dayandırması dolayısıyla da Piranesi ile bir noktada bağdaşmış oluyordu (Le Roy, 1758, 13; Wilton-Ely, 2002, 17, 65). Piranesi'nin Roma mimarlığının köklerini Etrüsk ve Mısır'a dayandırmasına yaslanan düşünce sistemi ise, mimarlık üzerine görüşleriyle on sekizinci yüzyıl Romasında polemikler yaratan Fransiskan rahip Carlo Lodoli'nin (1690-1761) öğretilerinde destek buluyordu (Wilton-Ely, 1993, 3). Lodoli, Roma medeniyetinin 'Mısır kökenli' olduğuna dair inancını Piranesi'ninkinden daha keskin bir tarzda ifade ediyordu: Dorik üslûbun Mısır üslûbu olarak adlandırılması gerektiği ve Toskana -Etrüsk kastedilmektedir- üslûbunun Mısırlılar tarafından icat edildiği gibi alışılmadık olduğu oranda tarihsel inanılabilirlik açısından iddialı görüşlere sahipti (Memmo, 1833, 296-97; Rykwert, 1996, 322; Wilton-Ely, 2002, 21). Lodoli'nin öğrencilerinden, İstanbul'da görevli İtalyan Büyükelçi Andrea Memmo; Fenikeliler, Yahudiler, Etrüskler ile Yunanlıların mimarî tarzlarını Mısırlılardan devralmış olduklarını iddia ediyordu (Memmo, 1833, 296-97).

Adı geçen kültürlerin etkileşimi hakkında on sekizinci yüzyılda başka görüşler de bulunmaktaydı. Örneğin, mimarlık ve sanat tarihçileri Yunan ile Roma'yı doğaya yakınlık açısından mukayese ederken, filozof David Hume, arkaik çağın ardından "bilgelik, yeniden canlandırıldığında, Yunanlılar ile Romalılar arasında çökerken giydiği o doğal olmayan kılığa sokulmuştu", diyerek bizzat Yunan'ı bir çöküşün başlangıcında konumluyordu (alıntılandığı yer: Wind, 1968; 1980, 10). Rönesans döneminden başlayarak ivme kazanan, kültür tarihinde Mısır'ı en yükseğe yerleştiren ve Hume'un da paylaştığı bu anlayış (Bernal, 1987; 1998, 194-245), on sekizinci yüzyılda, merkezini Yunanistan'da konumlayan bir tarih, estetik ve kültür anlayışıyla yan yana var olacaktı (Bernal, 1987; 1998, 280-7). Roma mimarlığının kökenleri tartışması da bu daha geniş kültür ve tarih tartışması içerisinde yer alıyordu. Ancak, felsefe ve ilâhiyat metinlerinin spekülâtif çerçevesinde örülmüş olan genel kültür ve tarih tartışmasının aksine mimarlık üzerine yazarların savları, çok daha somut veriler üzerinden seyretmek durumundaydı. Arkeolojik faaliyetin yaygınlaşması, bu zorunluluğu giderek vazgeçilmez kılıyor, spekülasyondan uzaklaşmasını gerekli hale getiriyordu. Paestum'dan Herculaneum'a, ortaya çıkarılmakta olan ilk Roma arkeolojik alanlarının yapı, oran, malzeme vb. mimarî verileri ile, yine on sekizinci yüzyıl zarfında ilk keşif veya araştırmaları gerçekleştirilen Yunan kalıntıları ile Mısır piramit ve heykelleri tartışmayı yönlendiren verileri oluşturuyordu.



**Resim 1.** Roma, Aqua Felice'den 'Mısır aslanları'nı gösterir detay: Piranesi, *Vedute di Roma*, 1760.

Gerçi bu verilere ilişkin bilgi yüzyıl zarfında da tamamlanmayacaktı. Örneğin, estetik tartışmaları derinden etkileyecek olan, Yunan mimari ve heykelinin renkli olduğu gibi bir gerçek ancak on dokuzuncu yüzyılda anlaşılacak (ASM, 2006, 8; Sabatini, 2006, 393-407); Schliemann, bir Mikenos mimarisinin varlığını ancak on dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru keşfedecekti (Bernal, 1987; 1998, 496-498).

Piranesi'nin Mısır yanlısı yaklaşımının somut örneğini Roma çeşmelerinden *Aqua Felice*'yi ele aldığında görürüz (**Resim 1**). Her üçünü de kendisi kaleme alarak İtalyanca, Fransızca ve İngilizce olmak üzere 1769'da üç dilde yayımladığı *Diverse Maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii'nin* (Şömineleri ve Binaların Diğer Bölümlerini Süslemede Çeşitli Tarzlar), yine Piranesi'nin orijinal İngilizcesi ile başlığı *An Apologetical Essay in Defense of the Egyptian and Tuscan Architecture* (Mısır ve Toskana Mimariği Üzerine Bir Savunma Denemesi) olan önsözünde Piranesi, *Aqua Felice*'yi aşağıdaki sözlerle betimliyor, Yunan tarzıyla özdeşleştirdiği aslanları yererken Mısır tarzıyla özdeşleştirdiklerini övüyordu:

[Mısırlıların] diğer eserleri yanı sıra aklımda, Roma'nın Felice su kemerini süsleyen, hünerle doğadan kopyalanmış, bir başka deyişle Yunan tarzını izleyerek çalışılmış diğer ikisinin yanında duran iki Aslan ya da Leopar var. Mısırlı olanlarda ne haşmet var, ne ağırbaşlılık ve bilgelik, uzuvları ne kadar bütünleşik ve mütenasip! Mimariyle uyumlu olan kısımlar nasıl da beceriyle işlenmiş, uygun olmayanlar ise bastırılmış! Buna karşılık, bütünyle doğadan kopyalanmış olan ve sanatçının kapisine göre istediği pozunu verdiği o öteki aslanlar, onlar burada ne arıyor? Onlar yalnızca Mısır tarzındaki aslanların bu çeşmenin mimarisine kattığı müthiş etkiyi azaltmak için oradalar; [...] (14).



*Diverse maniere*'de Piranesi, Mısır arketip ve figürlerinden oluşan bir tasarım anlayışına yöneliyordu. Seri, genel olarak Mısır figürleriyle bezenmiş; zaman içinde sonradan gelen üslûpsal öğelerin Mısır kökenini göstermeyi amaçlayan yaratıcı iç mekân tasarımlarını kapsamaktaydı. Çizimlere, polemige yol açan ifadelerle dolu, *Apologetical Essay* eşlik ediyordu. *Apologetical Essay*'in sonlarına doğru Piranesi, Yunan'ı dışlamayan fakat Mısır ve Etrüsk temelli üslûp ilkelerine dayalı yeni tasarım sistemini açıklıyordu. Aşağıdaki pasajda da 'Toskana'dan, Piranesi 'Etrüsk'ü kastetmektedir:

Sanatçılarımızın Dehası Yunan tarzlarına öylesine alçakça bir esaret içerisinde midir ki, başka bir yerde güzel sayılanı Yunan kökenli değilse örnek almaya cesaret edemesin? Fakat bu utanç verici boyunduruğu artık üzerimizden atalım ve eğer Mısırlılar ile Etrüskler bize anıtlarında güzellik, zerafet ve incelik sunuyorsa, onların stoklarından ödünç alalım[.] [Zira] ötekilerden köleler gibi kopyalamak, mimarlığı ve asil sanatları acınacak bir mekanizmaya dönüştürecek ve yenilik arayan kamuoyundan övgüden çok yergi alacak, sanatçı hakkında en iyi izlenimi vermeyecektir- ki bir zaman önce bir tasarımın iyi sayılabilmesi için eski bir eserden kopyalanmış olması gerektiği düşünülüyordu. Hayır, onurunu korumak ve ün kazanmak isteyen bir sanatçı eskileri sadakatle kopyalamakla yetinmemeli, onların eserlerini inceleyerek yaratıcılığını, hattâ yaratıcı Dehasını göstermeli; Yunan, Toskana ve Mısır tarzlarını basiretle birleştirerek kendine yeni tezyin türleri ve yeni tarzlar bulmak için yol açmalıdır. İnsan idraki, mimarî eserlere yeni zerafet ve incelikler ekleyemeyecek kadar kıt ve sınırlı değildir, yeter ki doğaya yönelik özenli ve derin inceleme ile eski anıtların incelemesi bir araya getirilsin (33).

Köken tartışmasında fikrini beyan eden tarafların ifadelerinden de anlaşılacağı üzere on sekizinci yüzyılda köken ve estetik tartışmaları iç içe geçiyordu. Köken tartışmalarının temeli estetik tartışmaya dayandırılıyor ve en azından Yunancılar, 'güzel' Yunan'ı kopyalayan Roma'nın, bu güzelliği adeta çirkinleştirdiğini öne sürüyordu. Piranesi'nin farklılığı ise bu noktada kendini göstermeye başlıyordu: Roma'nın kökenini Yunan'a değil Mısır'a dayandıran Piranesi, Mısır mimarisinin 'yüce' karakterinin Roma'ya miras kaldığını savunmaktaydı (Rykwert, 1980, 315-17). *Yüce*'nin ise, dönemin estetik anlayışının temel kavramı olduğunu, üslûplar hiyerarşisinde güzel'den yüksekte konumlandırıldığını biliyoruz (Kristeller, 1965, 166-74; Ek ve Şengel, 2007, 17-34; Kant, 1764, 1960, 45-116; Burke, 1757, 1937, 49-73). Bir başka deyişle Piranesi, arkeoloji, dilbilim, sanat ve mimarlık tarihi gibi bilimlerle birlikte estetik felsefeyi de üreten on sekizinci yüzyılın 1750'li yıllardan başlayarak kristalleşen hiyerarşik estetik bağlamında, Yunan'ın 'güzellik'ini savunan Winckelmann ekolüne, bu hiyerarşinin 'güzel'in de üzerine yerleştirdiği 'yüce' ile cevap veriyordu. Roma mimarisinin Yunan'ın değerlerini tam anlamıyla sürdürmediğini öne sürenleri Roma ile Yunan'ın ilişkisizliği savıyla yanıtlıyordu, çünkü Piranesi'ye göre aslen anıtsal olan Roma mimarisi Mısır'dan türemiştir. Anıtsal mimari gibi Mısır mimarisi de tanımsal olarak yüceydi.

Peki, neydi bu on sekizinci yüzyıl köken tartışmasının arka planı ve Yunan-Mısır ayrımının öncesi? Köken tartışması, on sekizinci yüzyılda başlayıp on dokuzuncu yüzyıl boyunca sürecek olan ulusal kültürün ulus öncesi kaynaklarının saptanması ile ilişkiliydi ve ulusal mimarî tartışması, arkeoloji biliminin doğup gelişmesi ile el ele geliyordu. Daha doğrusu, sistematik arkeolojik faaliyetin başlamasını mimaride ulusal kültür araştırmasının gelişim yönleriyle açıklayabiliriz. Akdeniz'in arkaik ve antik uygarlıklarına uzak konumlanmış İskandinavya, Germen ve Britanya kültürleri örneğin, kendi coğrafyalarında geçmiş kültürlerin izlerini araştırmaya yönelirken, Roma'nın yürüncesinde yer almış orta ve güney

3. Kuzeyin ulusal kültür köken arayışı ve İtalyanlarla karşılaştırmalı okuması üzerine bkz. Şengel, 2002, 8-9n.7, 10-11n. 10, 17-22, 38-39, 51-52, 74-75.

4. Aşağıda kronolojik düzende sıralananlar Piranesi'nin eğitiminin yönlerinden bazılarıdır: Piranesi eski Latin metinlerini, daha çocukken amcası Kartüzyen (*Carthusian*) rahip Angelo'nun anlattığı hikâyelerden öğrendi. Mimar ve hidrolik mühendisi dayısı Matteo Lucchesi'nin yanında çıraklık yaptı; S. Simeone Piccolo kilisesi tasarımında çalıştı; Tommaso Temanza ile çalışma fırsatı buldu. Yine Venedik'deki gençlik yıllarında Lodoli'nin öğretileriyle tanıştı. Venedikli çizim uzmanı Carlo Zucchi'den perspektif eğitimi aldı. Sahne tasarımları üzerine çalışan Valeriani kardeşler ile bir perspektif tekniği olan *scene vedute per angolo*'yu icat eden Ferdinando-Galli Bibiena'dan da perspektif eğitimi aldığı düşünülmektedir. 1740'da Roma'ya giderek önceleri Venedikli inşaatçı Nicola Giobbe'nin bürosunda çalıştı. Giobbe, Piranesi'ye geniş gravür arşivi ve kütüphanesini kullanması için izin verdi. Yine Giobbe aracılığıyla Piranesi, dönemin ünlü mimarları Luigi Vanvitelli ve Salvi ile tanışma fırsatını elde etti. Ardından Sicilyalı gravürü ve Filippo Juvarra'nın öğrencisi olan Giuseppe Vasi'nin stüdyosunda çalışarak gravür tekniklerini öğrendi. Académie de France'dan Jean Barbault, Laurent Le Geay ve François Duflos ile *Varie Vedute di Roma Antica e Moderna* adlı ortak bir çalışma yaptı (Murray, 1971, 8; Penny, 1978, 5; Wilton-Ely, 1978, 10; Wilton-Ely, 1993, 1-3, 9, 32 n.6, 8, 20; Wilton-Ely, 2002, 5, 21). Fakat konumuz açısından önemlisi, kanıtını, yazılı eserlerinde verdiği referanslarda bulduğumuz geniş kitap ve el yazması dağarcığıdır.

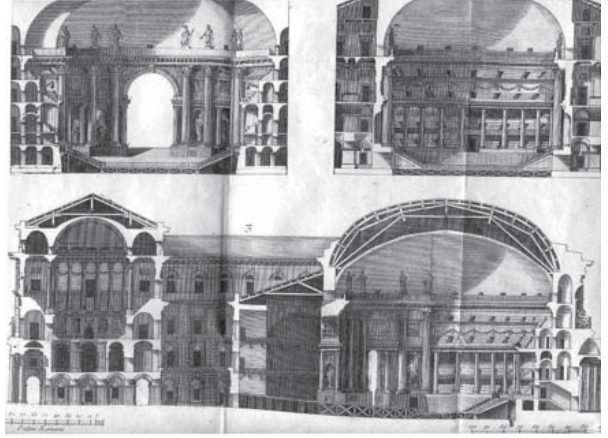
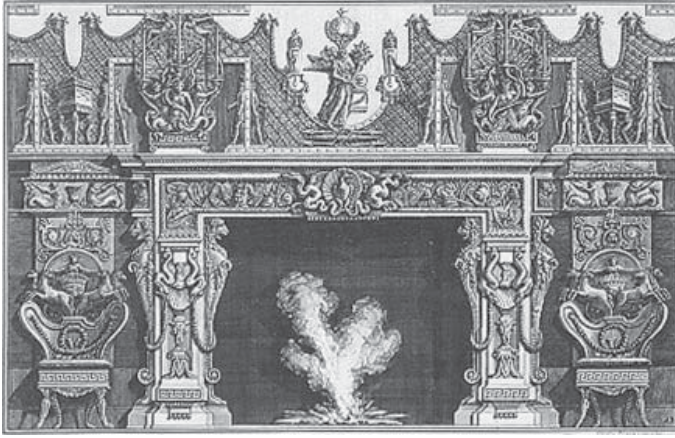
5. Yirminci yüzyılda ise Lucania döneminden kalma freskolu mezar bulunmuştur.

Avrupa, kökenini en azından Roma'ya dayandırabilmenin rahatlığını yaşıyordu (3). Ancak konu Roma öncesini kurmak olduğunda yukarıda betimlediğimiz türden tartışmalar doğuyordu. Piranesi gibi İtalyanların yanında yer alan, Roma'nın kültür ve mimarisini Yunan'a değil de başka bir yere dayandırma konusunda elle tutulabilir en az iki gerekçe vardı: Batı Avrupa'nın diğer yörelerinin aksine İtalyanlar, Yunan kültürüne coğrafî yakınlıkları sayesinde Yunan mimarisini ilk elden görebiliyor, en azından birçok görenin ağzından betimlerini alabiliyor, farklılık kanaatine doğrudan varabiliyorlardı. Dahası, Paestum gibi, arkaik çağda İtalya'ya gelen Yunanlı koloniciler eliyle kurulmuş, sonradan Roma egemenliğine girdiğinde Roma mimarisi yönünde gelişmiş kentler vardı. Bunlar, iki mimarî tarz arasındaki farklılıkları tek bir uzamda gözler önüne seriyordu. İtalyanların durumu, örneğin, ancak on dokuzuncu yüzyılda, Lord Elgin'in Parthenon tapınağından İngiltere'ye kaçırdığı heykelleri gördüklerinde aşağı yukarı yüz yıldır besledikleri Antik Yunan estetik anlayışının tarihsel hakikatle hiçbir bağlantısı olmadığını idrak eden İngilizlerden çok farklıydı (Gurstein, 2002, 88). Piranesi gibi İtalyanların önünde duran ikinci kanıt ise, Roma öncesine ait Etrüsk kalıntılarıydı. Bunlar, Yunan'dan türemiş olamazdı. Dolayısıyla Piranesi, Etrüsk'ün kökenini araştırmaya girişiyor, aldığı köklü eğitim sayesinde zengin bir tarihsel ve metinsel dağarcığa başvurabiliyordu (4).

On sekizinci yüzyılda köken tartışması ile arkeolojinin ne denli içi içe geçtiği konusunda olduğu gibi, İtalyanların nasıl bir doğrudan gözlem erkiyle görüş ürettiğine belki de en iyi örnek, Paestum kalıntıları hakkında türeyen polemikti. Yukarıda gördüğümüz gibi Winckelmann'ın Yunan tezine asal dayanak teşkil eden Paestum'un keşfedildiği tarih tam olarak bilinmemekle birlikte, 1750'den sonra bölgeye düzenlenen gezilerin coğrafî olumsuzluklar ve korsan saldırılarına rağmen hız kazandığını söyleyebiliriz (Rykwert, 1980, 268). Çok daha sonraları belirlendiği üzere, Yunanlı kolonicilerce İÖ 600 civarlarında Poseidonia adıyla kurulan mekân, iki yüzyıl sonra Lucania egemenliğine girmiş ve adı Paestum olarak değiştirilmişti; İÖ 273'de ise Romalılarca kolonileştirilmişti. On sekizinci yüzyılda keşfedildiğinde Yunan döneminden kalma üç Dor tapınağının yer aldığı iki kutsal alan ile, Roma döneminde bu iki alanın arasında bir forum da dahil olmak üzere geliştirilen kent nispeten iyi, incelenebilir durumdaydı (5). On sekizinci yüzyılda yürütülen bilimsel inceleme gezileri sonucunda, Winckelmann gibi pek çok yazar Paestum tapınaklarını 'köken' tartışmalarında gündeme getiriyordu. Bu yazarlardan biri olan Peder Paoli, Paestum yapılarının 'zarif Yunan mimarisi'nin ürünü olamayacak kadar 'bodur' olduğunu iddia ediyordu. Winckelmann'ın naklettiği üzere, Paoli'ye göre Paestum tapınakları 'bodur' ölçüleri sebebiyle 'Oryantal', yani Etrüsk kökenliydi: Öyle ki, diyordu Paoli, 'Vitruvius'un kanonlarında rastladıklarımızdan bile daha bodurdur' (Winckelmann, 1764, 30). Etrüsk medeniyet ve mimarisini, arka planında Mısır medeniyetine yaslandığı için 'Oryantal' olarak betimliyordu.

Piranesi, Mısır'ı sadece Roma medeniyetinin kaynağı olarak öne sürmekle kalmayıp, Mısır sanat ve mimarlığının zenginliğini görsel ve edebî çalışmalarıyla da örneklemiştir (Wittkower, 1975, 259-73; Penny, 1978, 15). Bu alanda polemik yaratan çalışmalarından biri, 1765'de basılan ve Didascalio (kelime anlamı, 'öğretmen') ile Protopiro (kelime anlamı, 'ilk ateşleyen') adlı iki hayalî düşünürün tartışması üzerine kurulu *Parere su l'Architettura*'dir (Mimarlık Üzerine Düşünceler). *Parere*'deki diyalogdan gerçek kimliği tartışma konusu olabilecek Didascalio'nun, Piranesi'nin filozof arkadaşlarından birini; Protopiro'nun ise yine Piranesi'nin



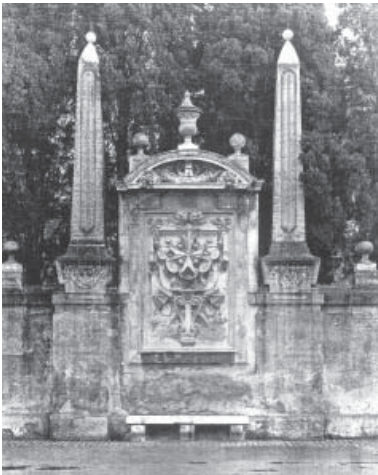


**Resim 2.** Etrüsk motifleri içeren şömine, *Diverse maniere*, 1769.

**Resim 3.** Francesco Milizia, *Del Teatro* başlıklı çalışmasından çizim örneği, Venedik, 1773.

6. Rykwert'in ve Wilton-Ely'in burada önerilenlerden farklı olan 'Protopiro' tahminleri için bkz. Rykwert, 1993, 53-54; Wilton-Ely, 1993, 51.

7. Çağdaş Piranesi uzmanlarının hemen tamamının Piranesi konusundaki son yargıları eklektisizm doğrultusundadır: Rykwert, 1980, 378; Tafuri, 1978, 37-38; Wilton-Ely, 1978, 31; Penny, 1978, 10. Ayrıntılı tartışma için bkz. Ek, 2006, 3-6, 8-23, 50-51, 82-86.

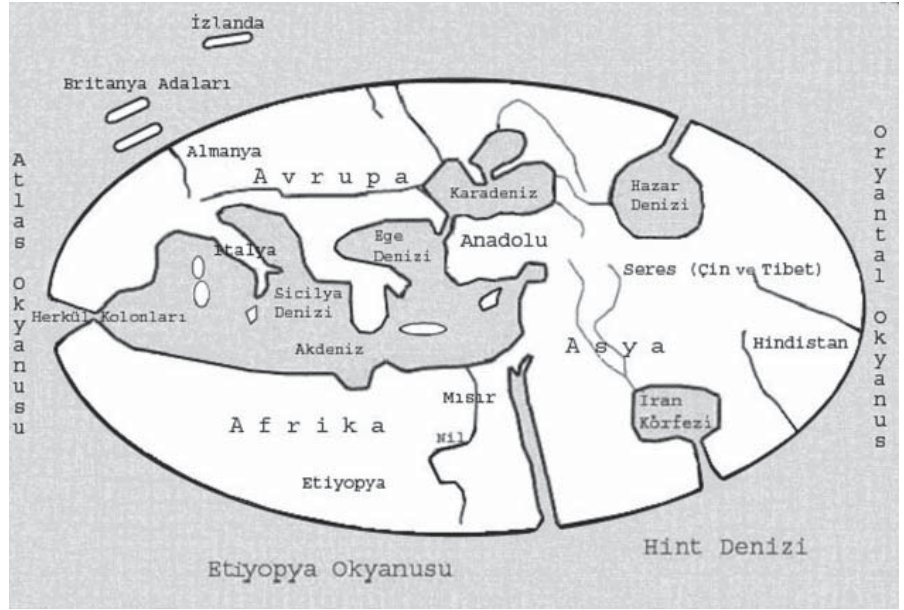


**Resim 4.** Bahçenin güney duvarından Mısır obelisk örnekleri, *Santa Maria del Priorato*, 1764-1766.

çevresinde yer alan ve yine gerçek kimliği tartışma konusu olan bir diğer düşünürü temsil ettiği anlaşılmaktadır. 'Didascalo' düşünür ve Fransisken rahip Lodoli'yi, Piranesi'nin öğrencilerinden biri olan Robert Adam'ı (1728-1792) ya da Piranesi'nin kendisini temsil ederken, 'Protopiro'nun, Piranesi'nin karşı cephesinde yer alan düşünürlerden Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Laugier, Winckelmann veya Francesco Milizia (1725-1798) yerine kullanılmış olabileceğini öne sürebiliriz (6). Didascalo'nun aksine, Yunan'ın Prometheus'una gönderme yapan Protopiro adı ironik boyut taşımaktadır. Söz konusu diyalogda Didascalo, mimarlıkta hayal gücünün ve Piranesi'nin Mısır-Etrüsk güzergâhını izleyen ve baskın üslûplar tarihi açısından 'eklektik' olarak betimlenen tasarım anlayışının önemini savunurken Protopiro, Yunan mimarlığına hakim olduğunu düşündüğü 'sade ve asil güzelliğin', Roma mimarisine ve özellikle de 'aşırı süslemeden ibaret' olarak tanımladığı Piranesi'nin mimarî yaklaşımına üstün olduğunu kanıtlamaya çalışmaktadır (Parere, 102-14).

1769 tarihli *Diverse maniere* serisinde yer alan ve Etrüsk tarzını yansıtan **Resim 2'**deki şömine örneği, Piranesi'nin Didascalo'nun ağzından açıkladığı eklektik tasarım yaklaşımını örneklemiştir. Milizia'nun **Resim 3'**deki çizimi ise Protopiro'nun savunduğu tarzı, Yunan sadeliğini yansıtmaktadır. Bir diğer önemli nokta ise Piranesi'nin teorik çalışması *Parere*'nin, bir restorasyon projesi olan ve gerçekleşmiş tek mimarî çalışması Santa Maria del Priorato (1764-1766) ile aynı döneme denk gelmesidir. Bu örtüşmeden hareketle Priorato'nun 'yenilenme' projesini, Piranesi'nin 'Mimarlık Üzerine Düşünceleri'nin uygulamaya konulmuş hali olarak düşünebiliriz.

Nitekim Priorato'nun küçük meydanını çevreleyen duvarlarda aralıklarla yerleştirilmiş ve Piranesi tarafından tasarlanan Mısır obelisklerine rastlamaktayız (Wilton-Ely, 1993, 55-56) (**Resim 4**). Bu örneklerde de görüldüğü gibi, Piranesi'nin tasarımları gerçekten ilk bakışta 'eklektik' birer görüntü arz etmektedir. Ancak, Piranesi'yi eklektik bir üslûbun temsilcisi olarak betimleyip bırakmak hatalı olacaktır (7). Farklı dönem ve kültürlerin tasarım öğelerini yan yana getirişini daha çok, mimarlık tarihine, tarz ve üslûpların etkileşim silsilesine ait görüşünün ifadesi olarak ele almak gerekecektir. Bu silsileyi Piranesi, Mısır: Etrüsk: Roma şeklinde düşünüyor, bu çerçevede Roma mimarisinin kökenlerini yukarıda gördüğümüz Peder Paoli gibi 'Oryantal' olarak betimliyordu. Slavoj Zizek'i izleyerek tarihselciliği 'aynı temel üzerine inşa edilmiş sonsuz bir ikame' zinciri olarak tanımlarsak (Zizek, 2000, 112), Piranesi için Mısır, kurmakta olduğu tarihselci mimarlık tarihinde temeli oluşturuyordu.



Resim 5. İS 124 civarında kozmografiya.

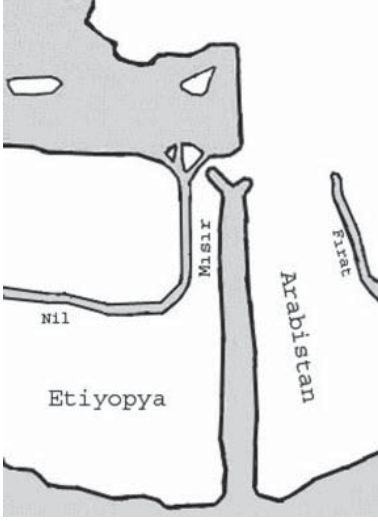
'Oryantal' betimini günümüzde kullanıldığından farklı, örneğin Edward Said'in (1978; 1995) tüm tarihe atfettiği, bir yandan 'nenleştirici', öte yandan 'temellük edici' anlamının dışında, olumsuz yargı içermeyen bir kozmografik yaklaşımla kullanıyordu. Bu bağlamda, aşağıda göreceğimiz ve Doğu'dan nefretle bahseden bir David Roberts'den (1796-1864) kökten farklı bir tarih ve tasarım anlayışının izini sürüyordu.

### MODERN ÖNCESİ KOZMOGRAFYA

Piranesi'de gördüğümüz Mısır ve Avrupa algısı, kökü antikiteye dayanan bir kozmografiya anlayışından türemektedir. Bu kozmografiya, henüz Doğu-Batı ayrımını içermiyordu. Dolayısıyla, on sekizinci yüzyılın ortalarına gelindiğinde Mısır'ı Doğu'ya, İtalya'yı Batı'ya gönderen ve kültür tarihi açısından aralarında geçirimsizlik varsayan bir çerçeveye ait değildi. Piranesi'nin İtalya ile Mısır arasında gördüğü sorunsuz etkileşim ve devamlılığı Doğu-Batı ayrımının öncesine ait haritalarda bulduğumuz kozmografiya ile temsil edebiliriz. **Resim 5'**de görülen dünya, gerçi Homeros destanları ile Amasyalı Strabon'un *Coğrafya's*ından da (İÖ 7-MS 18/19) derleyebileceğimiz bir dünya algısına denktir. Fakat burada şemalaştırıldığı haliyle, Ptolamaeus ile Marinus'un çağdaşı, İskenderiyeli Dionysius Periegetes'in MS 124'e tarihlenen, Dionysius'a lâkabını veren *Periegetes* ('dünya hakkında') adlı coğrafya kitabına dayanmaktadır (8). Eser, 1186 dizede dünyayı betimlemektedir. Öğrencilerin aklında daha kolay kalması için Dionysius, haritada gösterileni kafiyeli koşuk tarzda anlatmıştır. Dionysius'un araştırmamız açısından önemi, kozmografiyasının kendi çağında da, Latin Ortaçağlar boyunca da sergilediği devamlılık ve öncelikte yatmaktadır (Geo., II. C. 16). Kitap, MS dördüncü yüzyılda Rufius Festus Avienus tarafından Latinceye çevrilmiş ve Ortaçağlar boyunca Batı Avrupa'da standart başvuru kaynağı olarak kullanılmıştı (Bunbury, 1879-1883, II, 490; Harley, 1987, I, 172). Betimlediği dünya ise, Doğu-Batı ayrımına tabi tutulmamış, neredeyse yekpâre bir adadır. Bu, üç kıtanın - Asya, Avrupa ve Afrika'nın- bilinen bölgelerinin birbiriyle kavuşmasından oluşan bir dünyadır. Bu bağlamda Piranesi, MS ikinci yüzyılın Doğu ile Batıyı birbirinden ayırmayan ve ortasını Mısır'da bulan Helenistik dünya görüşüne daha yakındır.

8. Resim 5 ve Resim 6'daki haritaların yapımında <http://www.henry-davis.com/MAAPS/> adresindeki *Ancient Maps* sitesi temel alınmıştır.





Resim 6. Herodotus'a göre Asya ile Afrika ayrımı, İÖ 450.

Ayrım, Romalılarla birlikte, salt coğrafi bir ayrım olarak baş gösterir. Eski Romalılar, *Avrupa* ve *Asya* terimlerini, topraklarının Doğu ve Batı bölgelerini tanımlamak için kullanıyorlardı. Terimler, askerî ve stratejik amaçlara hizmet ediyordu. Latince kullanılan *Europea*, Yunanca 'yaygın', 'geniş arazi' anlamındaki kelimedenden geliyor, Roma'da *Europeenses* sözcüğü özellikle Yunanistan'ın batısında kalan bölgede yaşayanları tanımlarken, yine Yunanca asıllı *Asia* kelimesi, Anadolu topraklarını da içine alan Roma İmparatorluğu için kullanılıyordu. 'Güneşin doğduğu yer' anlamına gelen *oriens* terimi ise zaten Romalılar tarafından türetilmiş, Helenistik dönem ve sonrası boyunca da kullanılmıştı. Ancak, negatif bir anlam taşıyordu. Vergilius'un MÖ birinci yüzyıla ait eseri *Aeneis*'in ünlü bir pasajında *Şark* veya *Doğu* biçiminde çevirebileceğimiz bu kelime de, 'yabancı' veya 'Romalı olmayan' anlamında *barbar* da geçmekteydi. Fakat günümüzde ileri sürülen aksine (Schwab, 1984, 1) 'doğu' terimi Roma'nın Doğu hakkındaki olumsuz yargısına işaret etmiyordu. Çünkü Vergilius'un aşağıdaki pasajın son dizesinde -"Ne günah!"- eleştirdiği şey zina, koruduğu şey ise Roma'nın askerî çıkarlarıydı:

Öte yanda Antonius barbar kuvvetleriyle,  
karma silahlarıyla, Kızıldeniz kıyısında,  
doğuda, ulusları yenen kumandan olarak,  
getiriyor kendisiyle birlikte Aegyptus'un  
güçlerini, Şafak yönündeki Irak Bactra'nın.

Eşlik etmektedir ona -Ne günah!- Aegyptus'lu karısı (VIII. 684-689).

Eski Yunanlılar için 'barbar' (*bárbaros*) kelimesi, bilindiği gibi, 'bizler gibi konuşmayan insanlar', giderek 'yabancı' anlamına geliyordu. Günümüzdeki yaygın kanunun aksine, kendi içerisinde aşağılayıcı, vahşet ile özdeşleştirici anlam taşıyordu. Öncelikle dilsel bir farklılığı işaret eden, iletişimsel nitelikte bir anlamı uyandırıyor. Aynı şekilde, barbarlıkta ölçütün iletişim temelinde tanımlandığını işaret edercesine İbraniler, Mısırlıları, yani Arkaik zamanlardan beri beraber yaşadıkları halkı, *kekemeler* olarak tanımlıyorlardı (9). Örneğin, cins ve özel isimlerin tipolojisini verdiği *Poetika*'da Aristoteles, isimleri 'ortak olarak kullanılan', 'yabancı', 'mecaz', 'süs', 'yeni türetilmiş', 'uzatılmış', 'kısaltılmış' ve 'değiştirilmiş' sözcükler olarak sınıflandırır (1457b2). Burada 'yabancı sözcük' kategorisi ideolojik yük taşımamaktadır. Nitekim Aristoteles, sınıflandırmanın hemen ardından şu açıklamayı yaparak, 'yabancı' sözcüğünün hep kullanan açısından tanımlanan bir değişken olduğunu ifade etmektedir:

Ortak olarak kullanılan bir sözcük deyince, herkesin kullandığı bir sözcüğü anlıyorum. Yabancı sözcük deyince, yabancıların kullandığı bir sözcüğü anlıyorum. Ancak, bir ve aynı sözcük hem bir yabancı sözcük, hem de herkesin ortak kullandığı bir sözcük olabilir, kuşkusuz aynı kişiler için değil (1457b3).

Kozmografya üzerine tarihî nosyonlara baktığımızda, Mısır'ın coğrafi konumunun her dönemde önem taşıdığını görürüz. Mısır'ın erken tarih ve coğrafyacılar da belirgin özelliği, üç kıtalı kozmografyanın bütünselliğini 'bozması' idi. En azından, bilinen Roma dünyasının kartografik bütünselliğini bozuyordu: **Resim 5'** de temsil edilen kozmografyada da gördüğümüz gibi, bir yandan Nil nehri, öte yandan, oldukça geniş algılanan Kızıldeniz bütünselliği deforme ediyordu. Bölge, bu ayrımı betimleyen Herodotus'a göre (1954, 134-35) temsil edildiğinde, ortaya **Resim 6'** daki harita çıkmaktadır.

Herodotus'dan Dionysius'a ve Dionysius'un Latince çevirileriyle Ortaçağa aktarılan bu üç kıtalı ve Mısır'ı özel bir vurgu noktası olarak algılayan

9. İbranilerin Mısırlıları kekemeler olarak betimlediği örneğini Schwab (1984, 2), burada öne sürdüğümüzden çok farklı bir tezi savunmada kullanmaktadır. Said'i (1978) izleyen anakronistik bir yaklaşımla, on sekizinci yüzyıla gelişip Modernizm ve günümüz ile doruğa ulaşan, 'öteki'ni ve özellikle 'doğulu' olarak sınıflandırılan aşağılama eğilimini arkaik kültürde olduğu gibi tüm zamanlarda da konumlamaktadır.





Resim 7. İsidorus, T-O haritası, *Etymologiarum sive Originum libri XX*.



Resim 8. İsidorus'un kuzey yukarı gelecek şekilde yerleştirilmiş T-O haritası.

kozğrafya, Hristiyan Ortaçağlarda -en azından Latin Batı Avrupa'da ilâhiyata devşiriliyor, böylece devamlılığı pekişiyordu. Ortaçağın T-O haritaları diye adlandırılan kartografyası, yine Asya, Avrupa ve Afrika'dan oluşan bir dünyayı temsil etmekteydi (Kimble, 1968, 23). T-O haritalarının böyle adlandırılmasının nedeni, 'dünya' anlamına gelen Latince *terrarum orbis* ifadesindeki kelimelerin baş harfleri olmakla birlikte -bir başka deyişle, bu tür dünya haritalarının yöresel haritalardan ayrıştırılmasında kullanılmakla birlikte- T harfinin çarmıhı, O'nun ise dünyayı ifade ettiği de düşünülüyordu. Üç kıta, ana su kütlelerinin tam ortada T formu oluşturacakları şekilde bir araya getirilmiştir. T'nin yatay çizgisini Akdeniz; dikey çizgisini de, Ortaçağlara gelindiğinde kutsal tarih gereği artık iyice kalınlaşmış, Akdeniz'le neredeyse koşut orantılanmış Kızıldeniz oluşturuyordu. Bu haritalarda, Nil nehri ile Kızıldeniz bazen birleşmiş gibi gösteriliyordu. T, dünya halkasının (O'nun) içine haç gibi yerleştiriliyor; Kızıldeniz-Nil aksı, Asya ile Afrika arasındaki çizgi olarak işlev görmeye devam ediyordu.

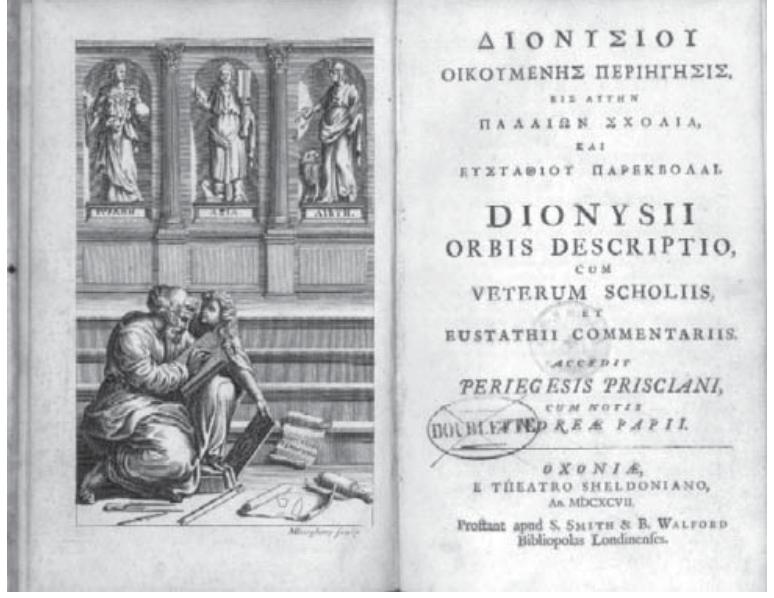
Bu tür haritalara erken bir örnek, yedinci yüzyıldan son derece stilize İsidorus (MS 570-636) haritasıdır (Resim 7). İsidorus'un *Etymologiarum sive Originum libri XX* (Etimolojiler veya Köken Üzerine Yirmi Kitap) adlı, erken Ortaçağların en yaygın olarak bilinen metinlerinden olan eserinde arz, 'okyanus denizi' (*oceanum mare*) yazılı bir çember içerisine yerleştirilmiştir. Doğu (*Oriēs* veya *Oriens*) yukarıda, batı (*occidēs* veya *occidens*) aşağıda yer almaktadır. En önemli yön, güneşin doğduğu yeri gösteren *Oriens*, bu önemine ithafla büyük harfle başlanmış ve ilâhiyattaki önemine uygun olarak, temsil yüzeyinin en üst noktasına, modern haritalarda kuzeyin bulunduğu yere yerleştirilmiştir. Güney (*Meri.:* *Meridianus*) ile kuzey (*Sep.:* *Septemtrio*) yanı sıra, İsidorus'un haritasında *Asia*, *Europa*, *Africa* kıtaları belirtilmiştir. *Sem* (Sam), *Jafet* (Yafet) ve *Ebam* (Ham) ise, Nuh'un üç oğlunun Tufan'dan sonra göç ettikleri bölgeleri göstermektedir. Haritada, Ham'ın çocuklarının Afrika'nın; Yafet'in çocuklarının Avrupa'nın, Sam'ın çocuklarının ise Asya'nın halklarını oluşturduğu ifade edilmektedir. Böylece, üç kıtalı kozğrafyanın en azından Hristiyan Ortaçağlarda bütünselliğini nasıl bir temelde koruduğu da ortaya çıkmaktadır: Üç kıta, Nuh'un atalığı altında birleşmektedir. *Mare magnū* (*mare magnum*: büyük deniz), Akdeniz; *meoti palus* (*Maeotis palus*), Azov suyu; *Nillus flu.* (*Nillus flumen*), Nil nehri; *Tanaïs flum* (*Tanaïs flumen*), Don nehri haritada işaret edilmiş su kütleleridir. Böylece, İsidorus'un haritasını, kuzeyi yukarı alarak, Resim 8'deki gibi temsil edebiliriz. Harita, Don'u Nil'in devamı gibi algılayarak çarmıhı daha belirgin hale getirmektedir.

Resim 9'daki Hereford haritasında ise O şekli, on üçüncü yüzyılda 'evrenin şeklinin' Gotik katedralin yükselip sivri silüetine referans verdiği Gotik kültürün temel arkitektonik formuyla çevrenmektedir. İsidorus'un haritasında gördüğümüz T-O güzergâhı detaylı Hereford haritasında da yer almaktadır. T-O haritaları, bu haritaların ifade ettiği üç kıtalı kozğrafya algısı ve en başta, kıtaların arasında siyasal veya kültürel hiyerarşi kurmayan özelliği on beşinci yüzyıl başlarında, önde gelen İtalyan tarihçi Leonardo Dati'nin *La Sfera* (Dünya) (1420 civarı) adlı kitabında hâlâ geçerliliğini korumakta, Amerika'nın keşfinden epey sonra bile, Petrus Bertius'un 1628 tarihli *Variae orbis universi* adlı kitabında görüldüğü gibi, varlığını sürdürmekteydi (Destombes, 1964, 29-34, 54-64; Harley, 1987, I, 255, 301-303, 320, 343).

Aynı şekilde, Dionysius'un bütünsel kozğrafyası, Piranesi'nin kültürünün eşliğine kadar devamlılığını koruyacaktır: 1697 Oxford basımı *Dionysii orbis descriptio* (Dionysius'un dünya betimi: Resim 10), metnin



**Resim 9.** Hereford mappa mundi (Hereford dünya haritası), 1290, Hereford Katedrali Kütüphanesi.



**Resim 10.** Dionysii orbis descriptio, kapak sayfaları, 1697.

Grekçe orijinali ile Latince çevirisinin yanı sıra önde gelen bilimadamı Vossius'un (1577-1649) önsözünü, ilk basımı 1575'de gerçekleşen Papius'un notlarını ve diğer önemli şerh ve ekleri içeriyordu. Edward Thwaites (1667-1711) tarafından yayına hazırlanan edisyonun kapak resmi, geç on yedinci yüzyıldan başlayarak on sekizinci yüzyıl boyunca devamlılığını koruyacak olan klasik tarz arkitektonik çerçevede bir araya gelen üç niş içerisinde üç kıtayı gösteriyordu: Avrupa, Asya, Afrika. Rönesans ve ertesinde, Copernicus, Galileo, Kepler ve Descartes'ın kültüründe sür'atle değişen kozmografya ve kartografya nosyonlarına rağmen (Merleau-Ponty ve Morando, 1976, 63-96) üç kıtanın bütünlüğü fikri varlığını sürdürüyordu.

Dolayısıyla Piranesi'nin kültürünün eşliğine gelindiğinde, on sekizinci yüzyılla birlikte dolu dizgin gelişmeye başlayacak olan Doğu-Batı ayrımı ile sömürgecilğin artık kristalleşmeye başlayan hedefleri doğrultusunda vücut bulacak kıtalar ayrımına alternatif olarak, ayrımcı olmayan bir kozmografya geleneği mevcuttu. Kaldı ki, Avrupa kültürünün kaynaklarını Mısır'a uzandırmayan Winckelmann'da bile, onca övülen Yunan, Doğu olarak kabul edilmiş, Doğu ile Batı arasında on sekizinci yüzyıl zarfında yükselen ayrım kırılarak Doğu üzerine aynı sıralar üretilmekte olan negatif değerler yerini Doğu'nun yaratıcılık ve soyluluk kavramlarıyla tanımlanmasına bırakmıştı.

### PİRANESİ VE ORYANTALİSTLER

Piranesi Mısır medeniyetini; Yunan, Etrüsk, Roma'nın ve dolayısıyla tüm modern Avrupa mimarlığının kaynağı ilân etmişti. 1761'de yayımlanan, Piranesi'nin sayfa sayısı açısından en kapsamlı eseri olan *Della magnificenza ed architettura de'romani* (199 sayfa metin, 46 levha çizim) tamamıyla Piranesi'nin, Roma mimarlığını Etrüsk'e, Etrüsk mimarlığını ise Mısır'a dayandıran köken söylemi üzerineydi. *Diverse maniere*'de yayımlanan "Apologetical Essay" de yine tümüyle Piranesi'nin söz konusu köken söylemi üzerineydi. Ayrıca *Osservazioni* (87-101) ve özellikle *Parere*'yi oluşturan Didascalo ile Protopiro arasındaki diyalog da (102-114) Mısır: Etrüsk: Roma silsilesinin açıklanması üzerine kurulmuştu. Diğer eserlerinde de konu mutlaka ortaya çıkıyor, mimarlık tarihi görüşünün başlangıç ve son dayanak noktasını oluşturuyordu. Ancak, Piranesi'nin





**Resim 11.** Hapishane iç mekân: 'Kalkar köprü', *Carceri d'invenzione*, Levha VII, 1760.

**Resim 12.** Levha IX, *Invenzioni capricci di carceri*, 1745.

görsel ve sözel argümanlarında Mısır'a verdiği yer, mimarlık tarihi üzerine tezler olarak değil, Mısır'a karşı stilistik bir düşkünlük, bir moda takibi olarak algılanmış, bu algı on dokuzuncu yüzyılda olduğu gibi günümüzde de devam etmiştir (örneğin Fletcher, 1896, 1996, 846, 919). Rudolf Wittkower bile Piranesi'nin Mısır'a verdiği önemi 'Mısır çılgınlığı' (*Egyptomania*) olarak yorumlamıştır (1975, 259-73). Diğer bir yönde, Piranesi'nin Mısır'a tanıdığı tarihsel öncelik ve köken statüsü, yükselen ideolojilerin ötesine bakabilen bir tarih algısı olarak değil, 'Oryantalist eğilim' olarak görülmüştür (Said, 1978, 1995, 128-29; Penny, 1978, 10, 16; Tafuri, 1978, 47; Rykwert, 1980, 363). Söz konusu eleştirilenlerce 'Oryantal' ya da 'barbar' etkiler taşıdığı iddia edilen, Piranesi'nin başyapıtlarından iki *Carceri* (Hapishaneler) serisi de bu bağlamda önem taşımaktadır (**Resim 11, 12**).

Serilerin ilki 1745'de *Invenzioni capricci di carceri* (*Capriccio* tarzında hapishane buluşları) adıyla, ikincisi ise 1760'da *Carceri d'invenzione* (Hapishane buluşları) adıyla yayımlanmıştır. İki seride de patetik kurgu ile sağlanan 'yücelik' ifadesi yoğun şekilde hissedilirken, özellikle ikinci seriye, zamana yenik düşmüş yapılar, bitkilerin kuşattığı, ufalanmış, parçalanmış taşlar ve işkence âletlerinin arasında dolaşan hüsrana uğramış ifadeleriyle insan figürleri hakimdir. Bu anlamda *Carceri* serileri, doğrudan Kant ile Burke'ün *yüce* tanımını görselleştirmektedir (Kant, 1764, 1960, 47-54; Burke, 1757, 1937, 45-47, 51, 101-102). Said'e göre ise "oryantal" etkiler taşıyan *Carceri*'nin sunduğu manzara, "barbar" Oryantal ülkelerde rastladığımız türden şartları vurgularcasına, "vahşi" bir tasarım kurgusuna sahiptir (Said, 1978, 1995, 128-29) (10). *Carceri* üzerine belki de söylenebilecek en son söz onun "Oryantalist" olduğudur. Eğer seri

10. *Carceri* üzerine Said'inkine benzer eleştiriler için ayrıca bkz. Penny, 1978, 11.





Resim 13. Cesare Beccaria, *On Crimes and Punishment*, 1764.

sosyopolitik çerçevede ele alınacaksa, Piranesi'nin günündeki Avrupa'ya yönelmesi gerekmektedir.

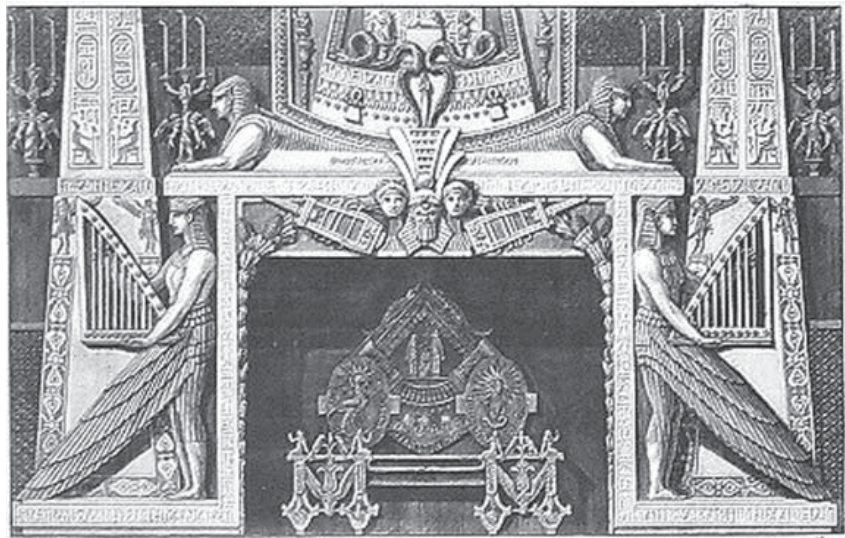
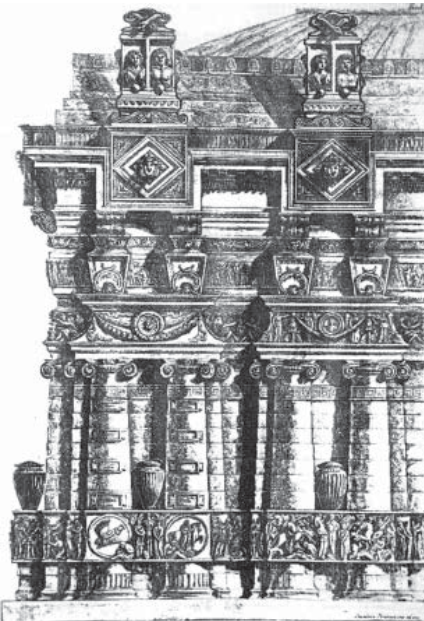
Bu Avrupa, dolu dizgin 1789'a yönelmiş huzursuz bir Avrupaydı. *Carceri* serilerinin üretildiği 1745-1760 İtalyası ise, İspanyol Veraset Savaşları sonucunda bir kere daha bölünerek Sicilya'yı Savoia Düküğüne, Napoli'yi İspanyol kralına terk etmiş; Avusturya Veraset Savaşları sonunda Lombardiya'yı Habsburglara vermiş; Medici egemenliğinin sona ermesiyle Toskana'yı Lorraine Düküne teslim etmiş; bu 'yabancı' yöneticilerin tüm İtalya'nın geleneksel ekonomi, vergi, lonca sistemini darmadağın ettiği; her bölümünde artan bir şekilde merkezileşen iktidarın yeni ceza yasalarını yürürlüğe koyduğu; geleneksel düzenin, hukukî ceza düzeni dahil, çöktüğü bir İtalyaydı. Ufukta ise Napolyon'un istilâsı; İtalya üzerindeki Avusturya-Fransız savaşları; Venedik dahil İtalya'nın büyük kısmının Fransa'ya geçmesi vardı. Bu çalışmanın çerçevesine sığmayacak daha nice huzursuzluk, şiddet, kriz ve sair vahşet İtalya'yı sarsarken Piranesi *Carceri* serileriyle uğraşıyordu (11). Kısacası, vahşet görmek ve onu temsil etmek için Piranesi'nin 'doğu'ya gitmesine gerek yoktu. Bu ortamda Piranesi'nin dahil olduğu İtalyan aydın grupları, ceza sistemine ve özellikle idam cezasına karşı harekette birleşecekti. Aydınlanma'nın asal projelerinden olan, ceza sisteminin insancillaştırılması ve idam cezasının kaldırılması hareketlerinde İtalyanlar, Fransız Voltaire'e 1768'de 'İtalyanlar bu konuda bizden ileride olabilirler' dedirtecek kadar faal idiler (Haskell, 1981, 198). Nitekim yüzyılın sonunda geliştirilen İtalyan Ceza Yasası, yakın zamana kadar en insancıl ceza yasası olarak kabul görecekti. Piranesi ikinci *Carceri* serisini yayımladıktan dört yıl sonra, 1764'de, Cesare Beccaria, kısa sürede yirmi iki dile çevrilecek olan, Suç ve Ceza üzerine kitabını yayımlayacaktı. Resim 13'de, aynı yıl İngilizceye çevrilen kitabın iç kapak illüstrasyonu görülmektedir. Burada, idam cezasının alegorik Adalet figürü tarafından reddedilmesi canlandırılmaktadır.

11. On sekizinci yüzyıl İtalyasının belki de en önemli tarihçisi hâlâ Franco Venturi'dir. Bkz. Venturi, 1972.

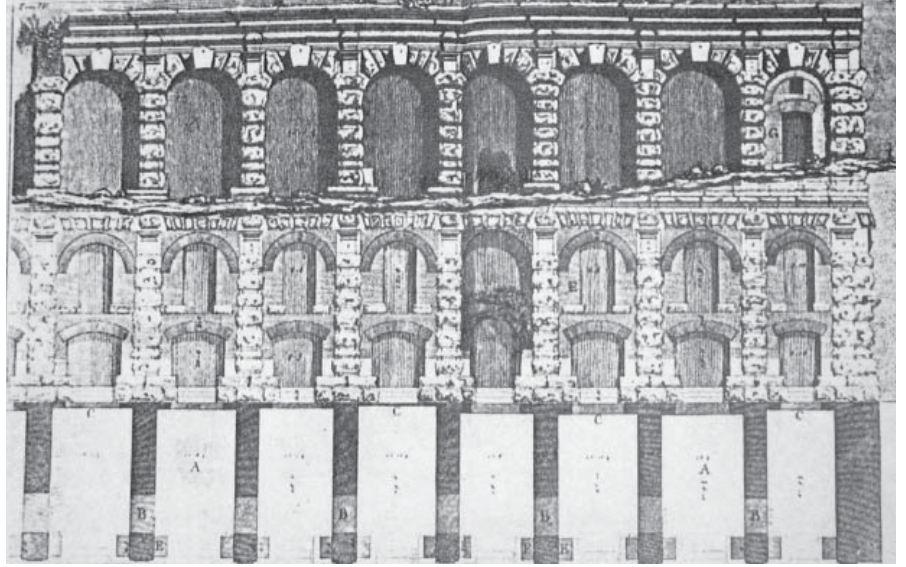
Resim 14. Levha VI, *Parere*, 1765.

Resim 15. Mısır motifleri içeren şömine, *Diverse maniere*, 1769.

Kısacası, Piranesi'nin *Carceri* serilerinde eleştirilen vahşet ve 'barbarlık', İtalyan'ın kendi evinde gözlemleyip son bulmasını arzuladığı vahşet ve 'barbarlık' idi. Said ve Penny gibi, vahşet ve 'barbarlık' modellerinin ancak Oryantal ülkelerde bulunabileceğini düşünen ve Mısır görünimleri



Cunio architetto alla maniera Egiziana con invenzioni e simboli allusivi alla Religione, e a costume di questa nazione come anche si vede adomato con la stessa architettura il suo Evolvere di fiamme. Quasi, fucina, e tutto al altro che si vedono nell'altre specie di quest'opera alla maniera Egiziana, e Greca, e Romana, sono in grand'uso presso gli Inglesi, e vengono trasportati da detto popolo con grande attenzione e fatica, e con gran necessità di tempo, e luogo, nel sito di cui sono nati, e si vendono per recitare.



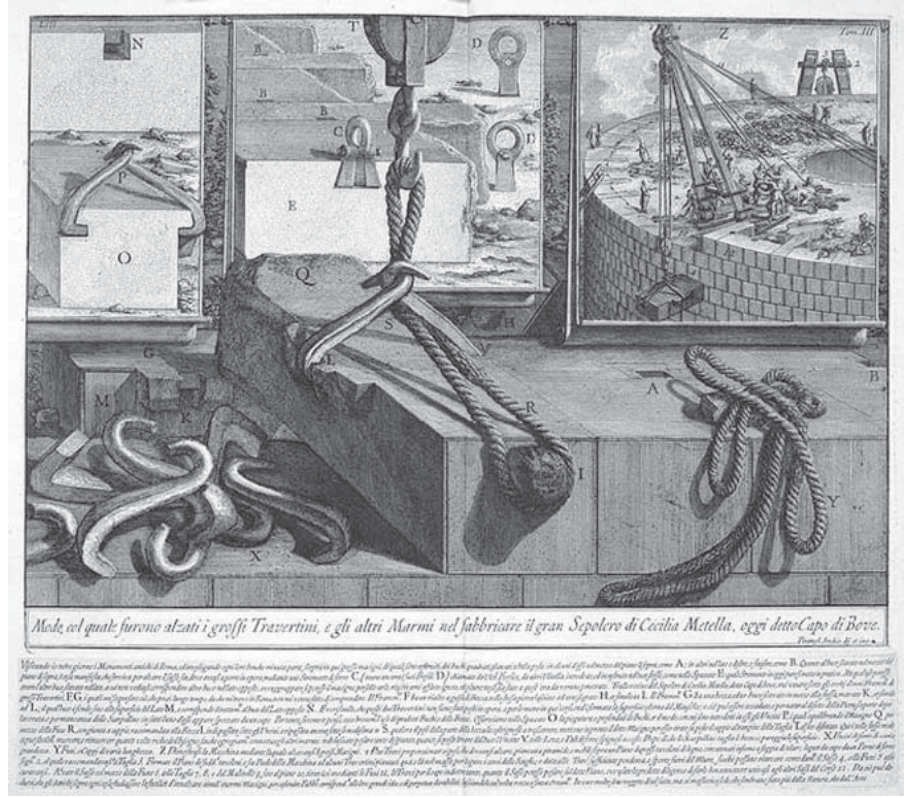
Resim 16. *Curia hostilia*, *Antichità*, 1756,

yapan İskoç ressam David Roberts ise, ihtişamlı kentlerin yıkılmasına neden olan Müslümanlardan ve bunların barbarlıklarından açık bir nefretle bahsediyordu: ‘Harika kentler’ diyordu Roberts, “Bir zamanlar çalışan bir nüfusu barındıran, tapınaklar ve büyük yapılarla dolu harika kentler, [...] şimdi çölleşmiş ve yapayalnızdır, ya da Müslüman inançların barbarlıklarıyla, vahşi hayvanlarla dolu şiddetin var olduğu bir ülkeye dönüşmüştür. Göğsüme duyduğum bir ağıryla şaşkına dönmüştüm” (alıntılandığı yer: Kabbani, 1986; 1993, 21). Her halde Roberts, Said ve Penny için Piranesi’den daha yararlı bir kaynak oluştururdu. Nitekim Said’in Oryantalizm kavrayışının örneklerini Roberts’in de yaşadığı on dokuzuncu yüzyılda bulmak daha kolay olacaktır.

Piranesi’nin *Parere ve Diverse maniere* gibi çizim serilerinde de görülen halis Mısır figürleri ile dolu tasarımları vardır (Resim 14, 15). Mimarlığa tarihsel açıdan yaklaşan, mimarlık tarihi disiplininin kuruluş aşamasına tanık olarak bu disipline yoğun katkıda bulunan Piranesi, aynı sıralarda kurulduğunu gördüğümüz arkeoloji disiplininin de mensuplarındandı. Disiplinlerin, bilimsel söylemlerin doğuş aşamasında olağan olduğu üzere, arkeoloji, sanat ve mimarlık tarihi, giderek dilbilim gibi komşu - beşerî- bilimler henüz on dokuzuncu yüzyıl sonlarında ulaşacakları ayrıma kavuşmamışlardı. Winckelmann gibi Piranesi de yeni oluşmakta olan bu geniş disiplinler yelpazesinde dolaşıyordu. Dolayısıyla Piranesi’nin saf Mısır tarzı çizimlerinin aynı zamanda arkeolojik çalışmalar; Piramitlerin keşfinin henüz tamamlanmadığı bir çağda, hayal gücüyle ve tarih bilgisinden kaynaklanan gelişmiş bir sezgiyle görselleştirilen ‘bulgular’ olduğunu düşünebiliriz. Piramitlerin 1798-1799 tarihlerinde Napolyon’un Mısır Seferi ile keşfedildiğini ve arkeolojik çalışmaların böylece başladığını hatırlarsak (Wittkower, 1975, 272), 1769 şöminesinin ne tür bir dikkatin ve hayal gücünün ürünü olduğunu daha iyi anlarız (Resim 15). Nitekim 1756 tarihli *Le antichità romane* (Roma antikitesi) serisine ait *Curia hostilia* çizimi (Resim 16) Piranesi’nin ören yerlerinde sürdürdüğü titiz araştırma ve üstün hayal gücünün bir birleşimi olarak ortaya çıkmaktadır.

Piranesi’nin zamanında bodrum kısmı toprak altında olan (Resim 16’da orta kısım) ve dolayısıyla bu kısma ait mimarisi bilinmeyen *Curia hostilia*’nın altyapı kurgusunu Piranesi tahmin edebilmiş ve çizmiştir. Toprak altındaki kısım gün ışığına çıkarıldıktan sonra Piranesi’nin





**Resim 17.** Modo col quale furono alzati i grossi Travertini, e gli altri Marmi nel fabbricare il gran Sepolcro di Cecilia Metella, oggi detto Capo di Bove (Cecilia Metella Anıt Mezar inşaatında büyük traverten blokları ve diğer mermerleri kaldıran araçlar, bugün Capo di Bove olarak anılmaktadır), Levha I.LIII, ilk basım, Antichità, III, 1756.

çiziminin gerçek kurgu ile büyük ölçüde uyum sağladığı ortaya çıkmıştır (Wilton-Ely, 1978, 57; Girón, 2006, 74-76). Ayrıca, özellikle *Antichità ve Il Campo Marzio dell'antica Roma* (Eski Roma'nın Martius Bölgesi, 1762) serilerinde Piranesi, mühendislik eğilimlerini açıkça sergilemiş, yapıların çeşitli inşaa aşamalarını, hattâ inşaat âletlerini bile tüm detaylarıyla çizmiştir (**Resim 17**). Tabii, mühendislik eğilimlerinin yanı sıra burada detaylı bir tarihçi dikkati de bir kere daha belirlemektedir. Piranesi'nin *Diverse maniere* (1769) serisinde yayımladığı ve Etrüsk kökenli tasarımları barındıran bir çeşit görsel sözlük ise (**Resim 18**) yine onun arkeolojik çalışmaları sistematik dikkatle gözlemlediğine işaret etmektedir.

On sekizinci yüzyılda elindeki kısıtlı imkânlarla böylesi bilimsel bir duyarlılık sergileyen Piranesi'yi değerlendirebilen araştırmacılar var olmakla birlikte (Oechslin, 1981, 15-35; Girón, 2006, 74-76), çoğu günümüz eleştirmenin Piranesi'yi, yukarıda gördüğümüz gibi 'Oryantalistlik' veya Bloomer (1993, 70-72) ve Conard (1978, 168-70) gibi 'bilimsel olmamak' ile yargılaması, Batı mimarlık tarihçiliğinde açıklanması gereken bir sorundur. Oysa, adeta geleceği de görerek, savlarının bilimselliğinden kuşku duyanlara Piranesi, 1762'de yayımladığı *Campo* serisinin giriş kısmında, 'Korkarım Campus'un betimlediğim bazı kısımları, hayal gücümün bir uydurmasıymış ve herhangi bir kanuta dayanmıyormuş gibi görünecek' (*Campo*, xi) diye cevap veriyordu.

## FLETCHER'DEN GÜNÜMÜZE MİMARLIK TARİHİ ÖĞRETİMİ VE PİRANESİ ALGISI

Sir Banister Fletcher'in (1866-1953), ilk olarak 1896'da yayımlanan *A History of Architecture* (Mimarlık Tarihi) adlı eseri, Anglo-Amerikan dünyada standart mimarlık tarihi olarak okutulan kitaptır (Akcan, 2002,





Resim 18. Etrüsk tasarımları içeren görsel sözlük, *Diverse maniere*, 1769.

81n.29; Baydar, 2004, 22-23). 1996'da yüzüncü yıl basımı, genişletilmiş yirminci basımı olarak yayımlandığında, *The American Institute of Architects* tarafından *Yüzyılın Kitabı* seçilmişti (Davey, 1996, 1). Çevirileri, diğer ülkelerde aynı geniş dolaşıma sahiptir (Baydar Nalbantoğlu, 1998, 13, 15). Bu önceliğini kısmen borçlu olduğu özellik, kitabın alt başlığında vurgulanmaktadır: "*The comparative method*": karşılaştırmalı yöntem. Fletcher'in kitabının 'karşılaştırmalı' addedilmesinin nedeni, Batı Mimarlık Tarihi'ni Winckelmann'ın çizdiği güzergâh üzerinden kurmasına rağmen batıyı tek başına ele almaması, Çin, Hint, Peru gibi diğer geleneklere de yer vermesidir.

Fletcher'in izlediği kapsamlı yol, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına özgü değildi. Daha mimarlık tarihi disiplininin olduğu on sekizinci yüzyılda, Piranesi'den ortalama yarım yüzyıl önce doğmuş olan Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) tarafından önerilmişti. Bu Avusturyalı Geç Barok mimar, ilk Almanca basımı 1721'de *Entwurf Einer Historischen Architectur in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude des Alterthums und fremder Völcker* başlığıyla gerçekleşen (Eski Çağların ve Yabancı Halkların Farklı Ünlü Binalarının Temsilini İçeren Bir Tarihsel Mimarlık Tasarısı), 1737'de İngilizceye *A Plan of Civil and Historical Architecture in the Representation of the Most Noted Buildings of Foreign Nations* (Yabancı Ulusların En Tanınmış Binalarının Temsilini İçeren Bir Sivil ve Tarihsel Mimarlık Tasarısı) başlığıyla çevrilen folyo kitabında, 'dünyanın yedi harikası' ile Mısır, Çin vb.'nin mimarisi de dahil olmak üzere, 150 yıl kadar sonra Fletcher'in de izleyeceği bir yolu açarak kapsayıcı bir yaklaşım uyguluyor, dünya mimarlık tarihini ele alıyordu. Piranesi'nin çoğu kitabında olduğu gibi bu kitap da çokdilliydi (Fransızca ve Almanca).

*Entwurf* da arkaik mimariye ayrılmış olan ilk bölüm Yahudi, Mısır, Suriye, Eski İran ve Yunan'ı kapsıyordu (fol. 7-50). İkinci bölüm Roma'yı ele alıyor, özellikle pek tanınmamış binaları vurgulamaya özen gösteriyordu (fol. 51-74). Sonraki bölümler sırasıyla, Arap, Türk, yakın zaman İran, Siyam, Çin ve Japon'u (fol. 75-91); F. V. Erlach'ın kendisine ait mimarî tasarımları (fol. 92-114); antik, Mısır, Yunan, Roma ve modern vazo tasarımları ile F. V. Erlach'ın kendi vazo tasarımlarını (fol. 115-128) gösteriyordu.

Fischer von Erlach'ın elinde, Fletcher'in elinde daha 1896 basımını hazırlarken bulunan fotoğraf, ayrıntılı plan gibi mimarî belgeleme olanakları yoktu. (Kitabın bakır baskı levhalarını üretmek için 16 yıl uğraşacaktı). Binalar hakkında bilgi eksikliği olan yerde hayal gücünü kullanarak çiziyordu. Fakat zaten kitabının belgesel olduğunu öne sürmüyor; başlıkta da ifade ettiği gibi, bu çalışmayı bir evrensel mimarlık tarihi *tasarısı* (Almanca başlıkta *Entwurf*, İngilizcede *Plan*) olarak sunuyordu. Başlıktaki *Entwurf* u Türkçeye *taslak*, İngilizceye *draft* olarak da çevirebilmekteyiz: Fischer von Erlach'ın kitabı, bir dünya mimarlık tarihi *önerisidir*. Tarihsel ve arkeolojik doğruluk hedefini tutturmasının o aşamada imkânsız olduğunun her halde bilincindeydi. Kitabın dördüncü bölümünü olduğu gibi, beşinci bölümün son kısımlarını da kendi mimarî eserleri ile vazo tasarımlarına ayırmıştı. Tarihsel ve yabancı mimariyi temsil ederken hayal gücünü kullandığı yerlerde bu gücü, kendi tasarım kavramlarını meşrulaştıracak şekilde uyguluyordu. Ancak, Fischer von Erlach'ın uygulamalı mimarî çalışması da kitabın izlediği tarihsel ve coğrafi sentez ilkesi üzerinden seyrediyordu. Örneğin yapımına 1715'de başlanan Viyana'daki Karlskirche; Kudüs'teki Hz. Süleyman Tapınağı, İstanbul'daki Aya Sofya Kilisesi, Roma'daki Pantheon ile Aziz Petrus Bazilikası, Paris'teki Invalidés Katedrali ile Londradaki Aziz Paulus Katedralinin sentezini oluşturmayı hedefliyordu (Fischer von Erlach, 1725; Kreul, 2006).

Mimarlık tarihini dünya ölçeğinde ele almakla Fischer von Erlach'ın *Entwurf* u, Fletcher tarihinin öncüsüydü. Kendi zamanının ve mimar olarak kendisinin tasarım yaklaşımını temellendiren bir tarih olmakla ise, Piranesi'nin kitaplarının öncüsüydü. Fakat Fischer von Erlach'ı Piranesi ile bağlayan diğer önemli özellik, ikisinin de mimar olarak dönüp baktıkları bir tarihi, Wölflin'in türü siyasal ve ideolojik bir çizginin bütünüyle dışında, birçok açıdan daha reel ilkelere göre algılayıp düzenlemeleriydi.

Dünya mimarisini sunuş düzeninde Fischer von Erlach belli ki, iki şemanın üst üste oturduğu, fakat yine de homojen bir şablonu izlemişti.

Birincisi, mimarî eserlerin arkaik çağdan kendi zamanına kronolojik sırada verilmesinden oluşuyordu. İkincisi ise, mimarinin arkasında verilen, günün gözde tasarım nesnelere olan vazoların, mimarî tasarımın verilmesinde uygulanan zaman ve mekân sırasını izleyen bir düzende sunulmasıydı. Vazo tasarımının tarihi, mimarinin daha büyük ölçekli tarihini dar bir alanda tekrarlıyor, mimarî tasarımın bu dar alandaki etkisini gösteriyordu. Son analizde vurgulanması gereken şudur: Fischer von Erlach'ın mimarlık tarihi düzenlemesi, istikrarlı bir şekilde, zaman sırası izliyordu. Fakat 'zaman' ölçütü kitapta, binaların zaman sırasından çok daha asal bir açıdan rol oynuyordu. Mimarî kültürler, ilk meydana geliş veya tarih sahnesine çıkış zamanlarına göre sıralanmıştı: Arkaik mimariye dahil edilmiş kültürler, Fischer von Erlach'ın zamanında, arkaik çağda yer almış olduğu düşünülen kültürlerdi. Ardından gelen Roma, orijini antikiteye dayanan yegâne mimarî kültürdü. Roma'nın ardından sunulan Arap, Türk vs., kökenini Ortaçağlarda bulan mimarî kültürlerdi.

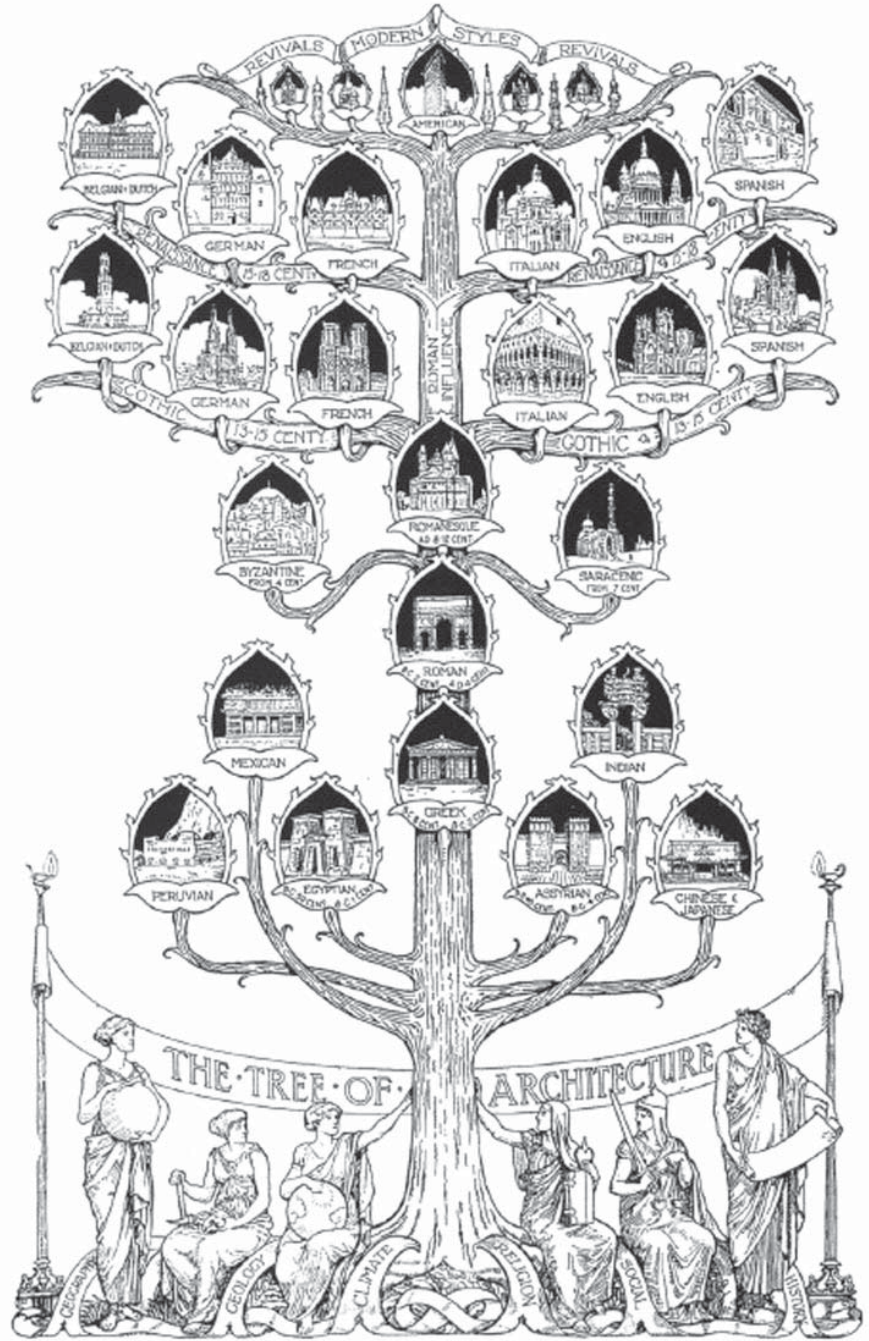
Fletcher'in karşılaştırmalı dünya mimarlık düzeninin niteliklerine geçmeden önce, Fischer von Erlach'ın kavrayışındaki bir özelliğin daha altını çizmek gerekmektedir. Bu özellik, mimarın İran mimarisini ele alışında belirmektedir: İran, kitapta iki ayrı bölümde geçmektedir. Bunlardan biri, İran'ın Yahudi, Mısır, Suriye, ve Yunan'la birlikte yer aldığı arkaik mimari bağlamı; diğeri ise, İran'ın Türk ve Arap mimarisıyla birlikte yer aldığı daha yakın zamanın, Ortaçağlar ve sonrasının bağlamıdır. Bir başka deyişle Fischer von Erlach bir İran'ı tek bir mimarî tarz ve dönemle kapatmamış, İran mimarisinin tarihsel olarak değiştiğini görmüş ve bu değişimi temsil etmiştir. İran'ı, Yunan'la yan yana almaya çekinmemiş; bu çerçevede doğu/batı, Asya/Avrupa ayrımı gözetmemiştir. Piranesi gibi, Avrupa mimarisini Roma ile başlatmış, Yunan'ı Mısır, İran ve diğerleri ile birlikte kaynak olarak sınıflandırmıştır.

Bu yaygın etkili, aynı zamanda tüm bir kültürün -batı kültürünün- mimarlık tarihi algısını temsil etme gücü içeren çalışmanın, 'öteki' geleneklere yer veriş tarzı, tarzdan da öte, sistemi, tüm karşı kanıtlara rağmen Piranesi'nin 'bilim dışı' bir 'tuhaf' adam, 'bir 'çılgin' (Mısır çılginlığı: *Egyptomanie*), giderek bir 'deli' olarak algılanmasının açıklamasını da içermektedir. Gerçi Piranesi'nin Batı Mimarlık Tarihi'nde adının geçmemesi mümkün değildir. Bir yanda on sekizinci yüzyıla başlayan tarihçilik yönteminin *her şeyi* kataloglama eğilimi, öbür yanda tam da bu tarihçilik yönteminin ilk mucitlerinden olan Piranesi'nin devasa üretimi, bunu imkânsız kılmaktadır. Piranesi tartışılmış, adının etrafında geniş bir bibliyografya üretilmiştir. Ancak, istisnasız olarak o tarihe dahil edildiğinde, rasyonel bir ilerleyiş içerisinde müstesna bir 'tuhaf' teşkil ettiği yorumuyla değerlendirilmiştir (Fletcher, 1896; 1996, 846)(12).

Fletcher'in 'batı dışı' olarak sınıflandırdığı mimarilere yer veriş tarzı Batı-merkezli ve sömürgeciydi; pozisyonu, ele aldığı diğer gelenekleri dışlamak üzere konumlanmıştı (Davey, 1996, 1; Baydar Nalbantoğlu, 1998, 13, 15; Akcan, 2002, 74). Fletcher, ölümüne kadar kitabın yeni basımlarını genişleterek kendisi hazırlamıştı. Ölümünden sonraki ilk basımın (on yedinci basım, 1961) editörü Cordingley gerçi kitabı gözden geçirerek Batı-merkezciliğin izlerini silmeye çalışmıştı: Fletcher'in 1901 yılında dördüncü basıma eklediği ayrımında 'tarihsel' ve 'tarihsel olmayan' mimarlıklar üzerine olan bölümlerin başlıklarını değiştirmiş, mimarlık tarihini bir bakışta özetleyen ağaç çizimini çıkarmıştı (Fletcher, 1901; Akcan, 2002, 81n.29). 1996 yüzüncü yıl basımında ise artık Doğu-Batı mimarlıkları arasındaki ayrımı vurgulayan sözcükleri görmüyorduk. 'Tarihsel' olan

12. Aşağıdaki referanslar son derece kısmi olup, Piranesi'ye atfedilen 'delilik', 'irrasyonellik', 'megalomani', aşırı 'heyecanlılık', 'belirsizlik' ve 'kaotiklik' gibi değerlendirmeleri dahil etmemekte, yalnızca 'tuhaf' yargısını sıralamaktadır: Murray, 1971, 36-41; Penny, 1978, özellikle 28-30; Tafuri, 1980, özellikle 26-44; Wilton-Ely, 1978, özellikle 17-19; Rykwert, 1980, özellikle 388-90; Wilton-Ely, 1993, özellikle 35-36; Fletcher, 1996, 846; Wilton-Ely, 2002, özellikle 33-35. Yalnız 'tuhaf' bağlamında bile bu bibliyografyayı uzatmak mümkündür. Piranesi'ye bu yaklaşımın kapsamlı bir tartışması için bkz. Ek, 2007, 58-67.





Resim 19. Fletcher, Mimarlık Ağacı, 1943.

üslûplardan Fletcher kısacası Batı Mimarisini, 'tarihsel olmayan'dan ise Batı dışı mimarileri anlıyordu. Zaman içinde editörler 'tarihsel'i açıkça Batı ile özdeşleştirdi, bölümün adı 'Antik Mimarlık ve Batılı İzlek' oldu; 'tarihsel olmayan'a ise 'Doğuda Mimarlık' denildi. Her basımın editörü kitabı güncelledi, ekler yazdı, sömürgeci dilinden arındırmaya çalıştı. Ancak, ister 'Doğu' olarak adlandırılınsın ister 'tarihsel olmayan', bu mimarlığın özelliği, durağanlığı; geçmişte kalması; belli, dar bir coğrafya ile sınırlı kalması idi. Tarihsel olan evrimleşiyordu. Farklı dönem ve üslûpları vardı; dönem ve üslûplarının da ayırd edici adları: Romanesk, Gotik, Rönesans vs. 'Tarihsel olmayan' ise coğrafi adlarla -Mısır, Yakın Doğu, Rusya, Çin, Afrika vb.- anılıyordu. Durum, 1996 basımında hâlâ böyleydi.

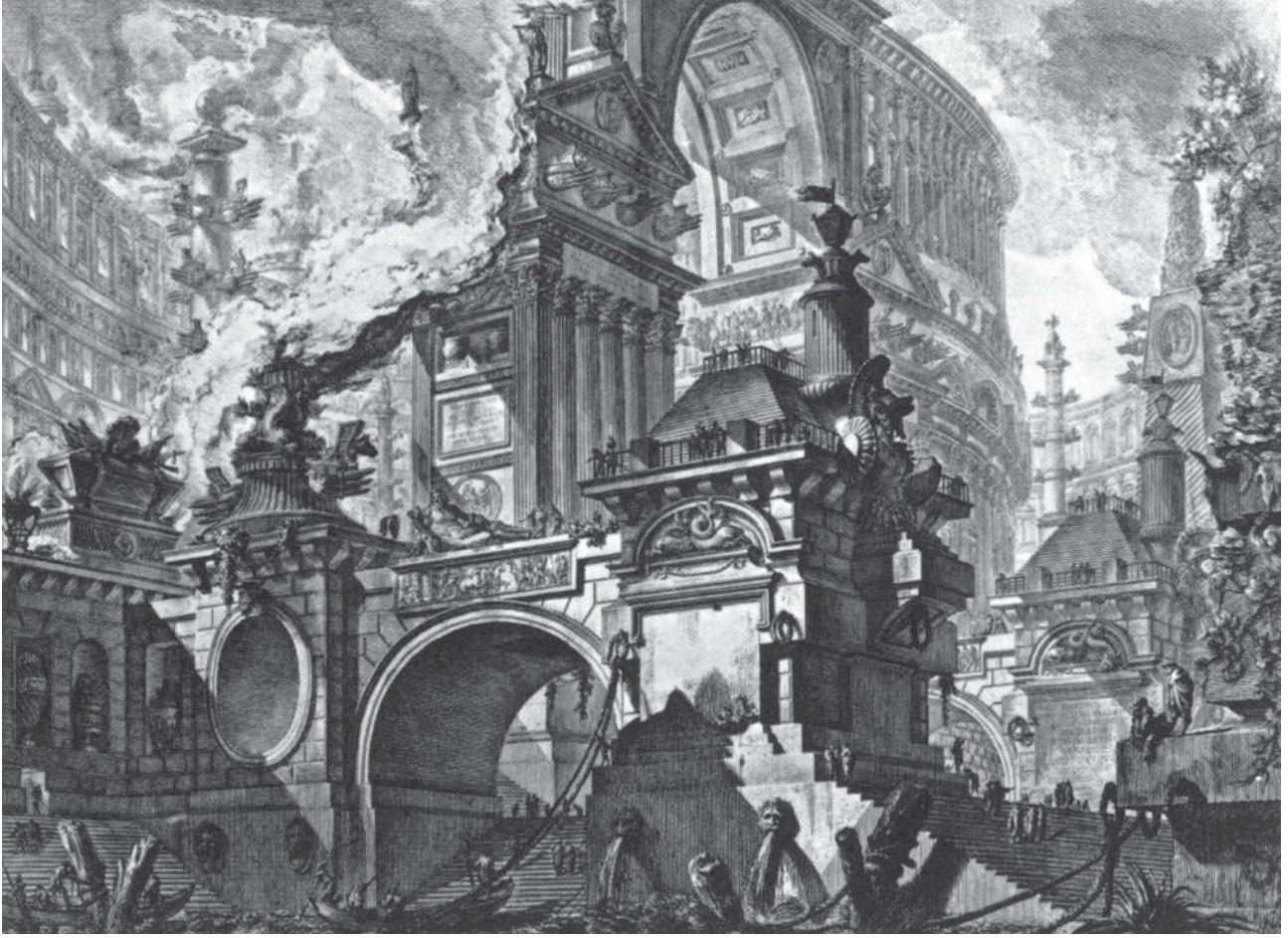
Editörlerin çabası, Fletcher'in asal varsayımlarını silmeye yetmiyordu. Kitabın özgün basımından 1961 yılına dek olan basımlarda yer alan ve dünya mimarlıklarının Mimarlık Tarihine ilişkin durumunu gösteren "Tree of Architecture" figürü (Mimarlık Ağacı, **Resim 19**) Fletcher'da olduğu gibi Wilton-Ely'dan Tafuri ve Penny'ye geçerliliğini koruyan Mimarlık Tarihi kavramlarını ve Piranesi değerlendirmelerini şekillendirmeye devam etmektedir.

Öyle ki, Fletcher'in mimarlık tarihinden ideolojik açıdan epey farklı olduğu izlenimi yaratan Kostof'un, ilk basımı 1995'de gerçekleşmiş *A History of Architecture* kitabında bile Piranesi değerlendirmesi, bu mimarın sınıflandırmaya tam olarak elvermediği anlayışından hareketle yer almaktadır. Piranesi'yi Yunan-Roma tartışması çerçevesinde ele alan Kostof'un, mimarımızla ilgili olarak ilk gözlemi, "ülkesinin geçmişiyle şiddetle gurur duyduğu"; ikinci gözlemi "hayalî kurgular gerçekleştirmede üstad olduğu"; üçüncü gözlemi ise, 'taşkın' bir mizaca sahip olduğu yönündedir: "Fiercely proud of his country's past and a master of imaginative reconstructions, this hot-headed Venetian [...]" (560-561). Modern arkeolojinin kurulmasına olduğu gibi tarihte ilk bilimsel mimarî restorasyon çalışmalarına da katkıda bulunmuş olan Piranesi (Ek, 2006, 19-20, 46-47, 69-77, 94-114) hakkındaki yargı Fletcher'den Kostof'a, 1896'dan 1995'e, değişmemiştir. Piranesi'nin çağında üretilmeye başlanan ve Fletcher ve Kostof'da hâlâ geçerliliğini koruyan sınıflandırma düsturuna uymayan bu mimar ve aydın, 'uyumsuzluğu' nedeniyle mimari-tarihsel değil psikolojik çerçevede değerlendirilmektedir.

Fletcher'in mimarlık tarihini doğadan alınmış bir figürle temsil ederek sunulan tarih anlayışını öncelikle doğallaştıran ağaç çizimine yakından bakmakta yarar bulunmaktadır: Ağacın kök ve gövdesinin etrafında mimarlığa destek disiplinlerin Musaları -Coğrafya, Jeoloji, İklim, Din, Toplumsal ve Tarih- yer almakta; İklim ve Din gövdeye doğrudan el vermektedir. Musaların hemen üzerinde, bunların klasik ikonografisinden türeyen mitik alana komşu bölgede, okurun bakış açısından sağda, bütün Asya'yı batıdan doğuya kesen, fakat en azından mimari ve kültürde coğrafi etkileşim ve devamlılık düşüncesini davet eden bir kuşakta Asur, Hint ve Çin and Japon yer almaktadır. Solda ise, Peru, Meksika ve Mısır mimarileri yer almaktadır. Sağdaki kuşakta ima edilen türden coğrafi devamlılık dahi soldaki üçlüde yer almamakta; koca Mısır'ın Peru ve Meksika ile konulması, sol tarafın adeta bir yere yerleştirilmemiş arkaik kültürlerin ard arda sıralandığı bölge olarak ya da, ağacın diğer kısımlarında işlevsel olan daha karmaşık ölçütlerin aksine, Mısır piramitleri ile Aztek tapınakları üzerinden kurulmuş salt şekilsel bir ilkeye göre bir araya konuldukları izleniminin belirmesine neden olmaktadır. Gerek sağda gerek solda yer alan altı mimari de, mitik alana, gövdenin ilk ögesini oluşturan Yunan'a olduklarından çok daha yakın konumlanmışlardır. Piranesi'nin Mısır'ı bu gruptadır. Gerçi gövdeye bir Meksika ve Peru'dan, Hint ile Çin ve Japon'dan daha yakındır. Fakat Mısır'ın Asur'la simetri içerisinde bulunuşuna bakılırsa, bu yakınlığın nedeninin tarihsel etkileşimden çok coğrafi olması gerekir. Mısır, Fletcher'in tarihsel grubuna dahil değildir. Kesintiye uğramadan devamlılığını sürdüren Tarihsel olan Batı Mimarlığı, Yunanla başlayıp Romayla sürmekte, Mimarlık Tarihinin ta kendisi, gövdesi, Amerikayla taçlanmaktadır. Hiçbir gelişme kaydetmediği ve Batı Mimarlık tarihine katkıda bulunmadığı için Mısır tarihsel olmayan gruba yerleştirilmiştir.

Fletcher'in, Piranesi'ye ilişkin değerlendirmesini, Kostof'unki gibi, üç başlık altında toplayabiliriz: Bu üç değerlendirme, içerik açısından da





**Resim 20.** *Parte di ampio magnifico porto, Opere varie, 1750.*

Kostof'un değerlendirmesiyle örtüşmektedir: Mısır konusunda heyecan [*fascination*] duyduğu; Yunan yerine Roma'ya öncelik tanıdığı; Roma tutkusunun 'megalomanyaklık' düzeyinde yer aldığı: 'Piranesi'nin eski yapı gravürleri ile *carceri* serisinde ifade edilen Roma mimarisine megalomanyak bakış, Rokoko havailiğinin aşırı derecede etkili olmuş bir karşıtıdır' (1996, 846). 'Dramatik mimarî gravürleri ve Roma mimarisini Yunan'a yeğlemesiyle tanınan Giovanni Battista Piranesi [...], Roma'daki S. Maria del Priorato'da, en önemli uygulanmış mimarî denemesini gerçekleştirdi [...] Meydanı vurgulayan obeliskler Piranesi'nin eski Mısır konusundaki heyecanını yansıtmaktadır' (1996, 919). Fletcher'i, Piranesi'yi 'tuhaf' bulan tarihçiler listesine dahil etmekten de öte, modern zamanlarda Piranesi değerlendirmesini belirleyen yazar olarak düşünebiliriz. Fletcher gibi pek çok düşünür Piranesi'yi *sınıflandırılmaz* bulmaktadır ve Piranesi gerçekten Fletcher'in, giderek Batı'nın, sınıflandırma sistemine göre *sınıflandırılmazdır*.

## SONUÇ

Ancak Piranesi'nin *Şark* görüşü çok daha netti. Piranesi'nin *Şark* görüşünü algılayabilmek için pek çok yorumcu tarafından onun en yaratıcı ve zengin tasarımı olarak kabul edilen Venedik limanı temsiline bakmamız yararlı olacaktır (Wilton-Ely, 1993, 19: *Opere varie di architettura* (Çeşitli mimarî eserler, 1750) serisinde yer alan *Parte di ampio magnifico porto*'da (Geniş muhteşem limandan görünüm, **Resim 20**). Piranesi, Antikite esinlenmeleri



ile Mısır ve Etrüsk repertuarlarına ait Arkaik figürleri yan yana getiren üslûbuyla 'Piranezyen' olarak tanımlanan bir tasarım sistemi yaratmayı başarmıştı (Wilton-Ely, 1993, 56-60). *Porto'* da, formlara ait zenginlik, çeşitlilik ve sisteme tabi bir hayal gücünün yaratıcı etkisi ile oluşan bu görüş, Piranesi'nin buluşuydu. Kurduğu bu yeni kompozisyon sistemini, daha önce de belirttiği gibi, *Diverse maniere*'de yayımladığı *Apologetical Essay*'de kendi kelimeleriyle aktarmıştı: 'Yeni buluşlar arayan sanat, doğadan tezyin ödünç aldı [...], gereksinime göre onları değiştirdi ve uyarladı' (12) sözleriyle yeni tasarım sistemini açıklayan Piranesi, mimarî buluşlarının kaynağını olduğu gibi kurduğu mimarlık tarihinin de çıkış noktasını açıklamış oluyordu.

### KISALTMALAR

<i>Antichità</i>	Piranesi <i>Le antichità romane</i>
Apologetical Essay	Piranesi, "An Apologetical Essay in Defense of the Egyptian and Tuscan Architecture"
<i>Campo</i>	Piranesi <i>Il Campo Marzio dell'antica Roma</i>
<i>Carceri</i>	Piranesi <i>Invenzioni capricci di carceri ve Carceri d'invenzione</i>
<i>De arch.</i>	Vitruvius <i>De architectura libri decem</i>
<i>Diverse maniere</i>	Piranesi <i>Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii</i>
Entwurf	Fischer von Erlach <i>Entwurff Einer Historischen Architectur in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude des Alterthums und fremder Völcker</i>
<i>Geo.</i>	Strabon <i>Geographika</i>
<i>Opere varie</i>	Piranesi <i>Opere varie di architettura</i>
<i>Osservazioni</i>	Piranesi <i>Osservazioni sopra la lettre de Monsieur Mariette</i>
<i>Parere</i>	Piranesi <i>Parere su l'Architettura</i>

### KAYNAKLAR

- AKCAN, E. (2002) Küresel Çağda Eleştirelilik: 'Öteki' Coğrafyalar Sorunsalı, *Arredamento Mimarlık* (Mart) 68-81.
- ARISTOTELES (1887; 1987) *Poetika*, çev. İ. Tunalı (1987) Remzi Kitabevi, İstanbul.
- ARNOLD, D., BENDING, S. der. (2003) *Tracing Architecture: The Aesthetics of Antiquarianism*, Blackwell Publications, Malden, MA.
- ASM (2006) *Renkli Tanrılar: Antik Heykel Sanatında Çokrenklilik*, Arkeoloji Sanat Müzesi, İstanbul.
- BAYDAR, G. (2004) The Cultural Burden of Architecture, *Journal of Architectural Education* (57: 4) 19-27.
- BAYDAR NALBANTOĞLU, G. (1998) Toward Postcolonial Openings: Rereading Sir Banister Fletcher's History of Architecture, *Assemblage* (35: Nisan) 6-17.
- BECCARIA, C. (1764) *Dei Delitti e delle Pene, On Crimes and Punishment*, s.n., Roma.

- BERNAL, M. (1987; 1998) *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization, Kara Atena: Eski Yunanistan Uydurmacası Nasıl İmal Edildi? 1785-1985*, çev. B. Özcan (1998), Kaynak Yayınları, İstanbul.
- BERTIUS, P. (1628) *Variae Orbis Universi*, Cornelius Nicolai, Amsterdam.
- BLOOMER, J. (1993) *Architecture and the Text: The Scripts of Joyce and Piranesi*, Yale University Press, New Haven.
- BUNBURY, E.H. (1879-1883) *A History of Ancient Geography*, Vol. II, Londra.
- BURKE, E. (1757; 1937) *On Taste. A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of The Sublime and Beautiful with Several Other Additions. Reflections on the French Revolution. A Letter to a Noble Lord*, ed. by C.W. Eliot, P.F. Collier and Son Corporation, New York.
- CONARD, S. (1978) *De l'architecture de Claude-Nicolas Ledoux, considérée dans ses rapports avec Piranesi, Piranèse et les français, Colloque Tenu à la Villa Médicis, 12-14 Mai 1976*, der. G. Brunel, Edizioni dell'elefante, Roma; 161-75.
- DATI, L. (1420; 1859) *La Sfera*, Nolemi, Floransa.
- DAVEY, P. (1996) *Sir Banister Fletcher's A History of Architecture, Twentieth and Centennial Edition, The Architectural Review* (Aralık) 1-2.
- DESTOMBES, M. (1964) *Mappemondes, A.D. 1200-1500 via Monumenta Cartographica vetustioris aevi: Catalogue preparé par la Commission des Cartes Anciennes de l'Union Géographique Internationale*, N. Israel, Amsterdam.
- DİONYSİUS (1697) *Dionysii Orbis Descriptio*, der. E. Thwaites, S. Smith and B. Walford, Oxford.
- EK, F. İ. (2006) *The Archaeological Sublime: History and Architecture in Piranesi's Drawings*, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimarlık Bölümü, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü, İzmir.
- EK, F. İ. (2007) 'Karanlık', 'Sapkın', 'Saçma': Piranesi Neden Yanlış Yorumlanıyor?, *Arredamento Mimarlık* (11: Kasım) 58-67.
- EK, F. İ., ŞENGEL, D. (2007) Piranesi Between Classical and Sublime, *METU Journal of the Faculty of Architecture* (24: 1) 17-34.
- FISCHER VON ERLACH, J.B. (1725) *Entwurf Einer Historischen Architectur in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude des Alterthums und fremder Völcker*, s.n., Leipzig.
- FLETCHER, B. (1901) *A History of Architecture: On the Comparative Method*, Charles Scribner's Sons, New York.
- FLETCHER, B. (1943) *A History of Architecture on the Comparative Method: For Students, Craftsmen and Amateurs*, Batsford, London..
- FLETCHER, B. (1961) *A History of Architecture: On the Comparative Method*, ed. R.A. Cordingley, Athlone Press, London.
- FLETCHER, B. (1996) *A History of Architecture*, der. D. Cruickshank, Architectural Press, Oxford.
- FOUCAULT, M. (1995) *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, tr. by A. Sheridan, Vintage Books, New York.

- GIRON, J. (2006) Drawing and Construction Analysis: from Piranesi to Choisy, *The Second International Congress on Construction History, Bildiriler Kitabı, Queens' College, Cambridge Üniversitesi, 29 Mart-2 Nisan 2006*, der. M. Dunkeld v.d., Cambridge University Press, Cambridge, 61-87.
- GURSTEIN, R. (2002) The Elgin Marbles, Romanticism and the Waning of 'Ideal Beauty', *Daedalus* (131:4) 88-101.
- HARLEY, J.B. (1987) *The History of Cartography*, Vol. I., University of Chicago Press, Chicago.
- HASKELL, F., PENNY, N. (1981) *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, Yale University Press, New Haven and London.
- HERODOTUS (1954) *The Histories*, çev. A. de Sélincourt, Penguin Books, Baltimore.
- KABBANI, R. (1986; 1993) Europe's Myth of Orient, *Avrupa'nın Doğu İmajı*, çev. S. Tuncer (1993), Bağlam, İstanbul.
- KANT, I. (1764; 1960) *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, tr. by J.T. Goldthwait, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.
- KIMBLE, G.H.T. (1968) *Geography of the Middle Ages*, Russell and Russell, New York.
- KOSTOF, S. (1995) *A History of Architecture: Settings and Rituals*, Oxford University Press, New York.
- KREUL, A. (2006) *Johann Bernhard Fischer von Erlach 1656-1723. Regie der Relation*. Anton Pustet, Salzburg ve Münih.
- KRISTELLER, P.O. (1965) *Renaissance Thought and the Arts*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.
- LAUGIER, M.A. (1753; 1966) *Essai sur l'architecture*, Gregg, Farnborough.
- LE ROY, J.D. (1758) *Les Ruines des Plus Beaux Monuments de la Grèce*, H. L. Guerin and L. F. Delatour, Paris.
- LINDSAY, W.M, ed. (1911) *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX*, Clarendon Press, Oxford.
- MEMMO, A. (1833; 1973) *Elementi d'architettura Lodoliana; ossia, L'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, Tipi dei Fratelli Battara, Zara; G. Mazzotta, Milan.
- MERLEAU-PONTY, J., MORANDO, B. (1976) *The Rebirth of Cosmology*, Alfred A. Knopf, New York.
- MILIZIA, F. (1773) *Del Teatro*, Giambatista Pasquali, Venezia.
- MURRAY, P.J. (1971) *Piranesi and the Grandeur of Ancient Rome*, Thames and Hudson, London.
- OECHSLIN, W. (1981) Piranesi to Libeskind: Explaining by Drawing, *Daedalus*, n: 1, September 1981; 15-35.
- PENNY, N. (1978) *Piranesi*, Oresko Books, London; Hippocrene Books, New York.
- PIRANESI, G.B. (1745) *Invenzioni Capricci di Carceri*, s.n., Roma.
- PIRANESI, G.B. (1745) *Varie Vedute di Roma Antica e Moderna*, s.n., Roma.



- PIRANESI, G.B. (1748-1778) *Vedute di Roma*, s.n., Roma
- PIRANESI, G.B. (1750) *Opere Varie di Architettura*, s.n., Roma.
- PIRANESI, G.B. (1756) *Le Antichità Romane*, s.n., Roma.
- PIRANESI, G.B. (1760) *Carceri d'Invenzione*, s.n., Roma.
- PIRANESI, G.B. (1762) *Il Campo Marzio dell'antica Roma*, s.n., Roma.
- PIRANESI, G.B. (1765; 2002) Osservazioni sopra la lettre de Monsieur Mariette. Parere su l'Architettura. Della introduzione e del progresso delle belle arti in europa ne'tempi antichi, *Observations on the Letter of Monsieur Mariette. With Opinions on Architecture, and a Preface to a New Treatise on the Introduction and Progress of the Fine Arts in Europe in Ancient Times*, tr. C. Beamish and D. Britt, Introduction, J. Wilton-Ely, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles and California.
- PIRANESI, G.B. (1769; 1836) *Diverse Maniere d'Adornare i Cammini ed Ogni Altra Parte Degli Edifizii Desunte dall'Architettura Egizia, Etrusca, e Greca, Con un Ragionamento Apologetico in Difesa dell'Architettura Egizia e Toscana*, s.n., Roma; s.n., Paris.
- RYKWERT, J. (1980) *The First Moderns, The Architects of the Eighteenth Century*, MIT Press, Cambridge, Mass. and London.
- RYKWERT, J. (1993) *On Adam's House in Paradise, The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, MIT Press, Cambridge, Mass. and London.
- RYKWERT, J. (1996) *The Dancing Column, On Order in Architecture*, MIT Press, Cambridge, Mass. ve Londra.
- SABATINI, P.B. (2006) Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy (1755-1849) and the Rediscovery of Polychromy in Grecian Architecture: Colour Techniques and Archaeological Research in the Pages of "Olympian Zeus," *The Second International Congress on Construction History* içinde, 1. Cilt, der. Malcolm Dunkeld, vd., Tebliğler Kitabı, Queens' College, Cambridge Üniversitesi, 29 Mart-2 Nisan 2006, Cambridge University Press, Cambridge, 393-407.
- SAID, E. (1978; 1995) *Şarkiyatçılık*, çev. Berna Ülner, Metis, İstanbul.
- SCHWAB, R. (1984) *The Oriental Renaissance: Europe Rediscovery of India and the East 1680-1880*, Columbia University Press, New York.
- STRABON (1873; 1987) *Coğrafya*, çev. A. Pekman, Mer Ajans, İstanbul.
- ŞENGEL, D. (2002) *Dickens ve Sidney: İngiltere'de Ulusal Edebiyatın Kuruluşu*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- TAFURI, M. (1978) *The Sphere and Labyrinth – Avant-gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, MIT Press, Cambridge, Mass. and London.
- VENTURI, F. (1972) *Italy and the Enlightenment, Studies in a Cosmopolitan Century*, Longman, London.
- VERGILIUS (1930) *Aeneis*, çev. T. Uzel, Öteki, Ankara.
- VITRUVIUS (1914; 1960) *The Ten Books on Architecture*, tr. M.H. Morgan, Dover Publications, New York.
- WIEBENSON, D. (1969) *Sources of Greek Revival Architecture*, Pennsylvania State University Press, University Park.

- WILTON-ELY, J. (1978) *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, Thames and Hudson, London.
- WILTON-ELY, J. (1993) *Piranesi as Architect and Designer*, Pierpont Morgan Library, New York.
- WINCKELMANN, J.J. (1764; 1880) *The History of Ancient Art*, tr. G.H. Lodge, Osgood, Boston.
- WINCKELMANN, J.J. (1755; 1765; 1992) *Thoughts on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture*, ed. M. Cometa, Aesthetica edizioni, Palermo.
- WIND, E. (1968; 1980) *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Oxford University Press, Oxford.
- WITTKOWER, R. (1975) Piranesi and Eighteenth Century Egyptomania, *Studies in the Italian Baroque* içinde, Thames and Hudson, London; 259-73.
- ZIZEK, S. (2000) Class Struggle or Postmodernism? Yes Please, *Contingency, Hegemony, Universality*, ed. J. Butler, E. Laclau, and S. Zizek, Verso, London.

Received: 9.01.2007; Final Text: 26.02.2008

**Keywords:** Giovanni Battista Piranesi; Roman architecture; Etruscan architecture; Egyptian architecture; eighteenth-century discussions on the origins of architecture; orientalism; cartography; cosmographical studies.

#### EGYPTIAN, ETRUSCAN, ROMAN: PIRANESI AND AN EIGHTEENTH-CENTURY DISCUSSION

One crucial debate that resonated in eighteenth-century Europe concerned the origins of European architecture whose effects continue to inform present-day notions of the same. Numerous important eighteenth-century works were produced in the context of emergence of the discipline of architectural history. In this architectural, historical, and archaeological framework, Venetian architect and scholar Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) played an important role by his visual and literary works as well as original approach to history. Piranesi developed a history of architecture that was not based on the East/West division and the separation of continents. In opposition to writers like Winckelmann who rooted the origin of Roman architecture in the Greek, he claimed that Roman architecture derived from the Etruscan which found its roots in Egypt. Discussion of roots depended on the eighteenth century on aesthetical theory interpreting Grecian architecture as 'beautiful' and Roman -thus Egyptian- as 'sublime'. It was in this lively intellectual environment that Piranesi searched the origins of Roman -and thus the whole European- architecture. His works were, however, misinterpreted as being Orientalist by contemporary scholars following Said.